Jean Pauls Ästhetik des Lächerlichen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Karl Zimmermann

aus **Zwickau** i. Sa.

Weida i. Th.

Druck von Thomas & Hubert

Spezialdruckerei für Dissertationen.

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Volkelt und Spranger.

Leipzig, den 26. November 1912.

Der Procancellar:
Le Blanc.

Literaturverzeichnis.

Jean Pauls sämtliche Werke. 1. Gesamtausgabe. Berlin 1826—1838.

Jean Pauls Werke. 60 Theile. Hempel, Berlin 1879.

Jean Pauls Werke. Herausgegeben von R. Wustmann. Vierter Band: Vorschule der Ästhetik. Kommentiert von P. Jannert. Leipzig und Wien 1908.

E. Förster, Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Jean Paul. 4 Bde. München 1863.

P. Nerrlich, Jean Pauls Briefwechsel mit seiner Frau und seinem Freunde Christian Otto.

P. Nerrlich, Jean Paul, sein Leben und seine Werke. Berlin 1899.

J. Müller, Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. München 1894.

J. Müller, Jean Paul-Studien. München 1910.

G. Brückner, Die ästhetische Grundlage von Jean Pauls Pädagogik. Diss., Borna-Leipzig 1910.

Joh. Volkelt, Die Kunst des Individualisierens in der Dichtung Jean Pauls. Halle 1910.

Joh. Volkelt, System der Ästhetik. 2 Bde. München 1905 u. 1910.

Joh. Volkelt, Zwischen Dichtung und Philosophie. Darin der Aufsatz Jean Pauls: Höhere Menschen. S. 106—161. München 1908.

Fr. Th. Vischer, Ästhetik. Erster Teil. Reutlingen u. Leipzig 1846.

E. v. Hartmann, Ästhetik. 2 Bde. Berlin 1886—1887.

F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829.

Th. Lipps, Komik und Humor. Hamburg u. Leipzig. 1898.

Kuno Fischer, Über den Witz. 2. Auflage.

Druckfehler-Berichtigung.

S.	7	Z.	2	v.	ob.	statt	Geschlechte	zu	lesen	Geflechte.
„	10	„	6	„	unt.	„	Betrachtens	„	„	Betrachters.
„	13	„	8	„	„	„	Künstlerisches	„	„	künstlerischen.
„	14	„	7	„	„	„	Ergebnis	„	„	Erlebnis.

Inhaltsangabe.

	Seite
Einleitung	7
Das Erhabene als der Gegensatz des Lächerlichen	9
Untersuchung des Lächerlichen	11
Das Komische	16
Der Witz	24
Die Ironie	33
Die Satire	36
Der Humor	40
Die Laune	53
Die Quelle des Vergnügens am Lächerlichen	55
Die allgemeine Stellung des Lächerlichen in Jean Pauls Ästhetik	60

Einleitung.

Verstand, Phantasie, Gefühl und Sinnlichkeit verschlingen sich in Jean Pauls Werken zu einem so bunten Geschlechte, daß der gemeine Leser ihrer Fülle von Ideen und Empfindungen meist ratlos gegenübersteht und nur mehr oder weniger auf Totalität angelegte Naturen sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen und zugleich die Linien darin zu erkennen vermögen, die alles Einzelne verbinden und einen überreichen Inhalt zu künstlerischer Einheit zwingen. Jean Paul, den Goethe einen Tragelaph, Grillparzer einen Sprachverderber, Heine den konfusen Polyhistor von Bayreuth und die Gegenwart diesen Autoritätsurteilen folgend bis zum Überdrusse den Formlosen schilt, war sich des Mangels seiner Darstellungsweise an formalem Werte im Sinne der klassischen Forderungen auf das Klarste bewußt. Ja er erkannte sie sogar als eine Notwendigkeit, die er dem ganzen Einheitsbedürfnis seines Wesens gemäß auch theoretisch zu begründen suchte. Im Jahre 1804 erschien seine Vorschule der Ästhetik, die er zwar ablehnt, ausschließlich eine Rechtfertigung seiner literarischen Manier zu sein, weil ein solches Verfahren etwa dem gliche, daß ein Professor der Moral eine Sittenlehre nach seinen Sünden zuschnitte, aber fraglos bei allem Weitsinne für die verschiedensten Gestalten der künstlerischen Produktion diese Absicht nebenher mit erfüllt. Bei dem vorwiegend humoristischen Charakter seiner Werke mußte es ihm hierbei vorab auf eine Ästhetik des Lächerlichen ankommen, eine Aufgabe, der er in geradezu bahnbrechender Weise gerecht geworden ist. Seitdem ist teils in Abhängigkeit von ihm, teils durchaus selbständig das alte Problem vom Wesen des Lächerlichen, das schon Aristoteles zu theoretischen Betrachtungen reizte,

wiederholt eingehender behandelt worden. So besonders von Schelling, Hegel, Schleiermacher, Schopenhauer, Solger, Vischer und Hartmann, die fast durchgehends unter dem Einflusse von Hegels absolutem und Schellings objektivem Idealismus die verschlungenen Fragestellungen einer Ästhetik des Lächerlichen mit vorgefaßten metaphysischen Voraussetzungen verbanden und dadurch ihre empirisch-psychologische Lösung oft mehr verdunkelten als erleuchteten, bis neuerdings besonders Volkelt und Lipps sie in vorläufiger Abstraktion von metaphysischen Erörterungen wieder eingehend behandelt haben.

In vorliegender Arbeit soll nun der Versuch gemacht werden, Jean Pauls Ästhetik des Lächerlichen ihrem Kerne nach darzustellen, auf Grund eigener und fremder Betrachtungen zu kritisieren und zu erweitern, für beides Beispiele aus der Praxis des unerreichten Humoristen heranzuziehen und damit zugleich die tieferen Gründe von Jean Pauls sogenannter Formlosigkeit und der Eigenart seines literarischen Schaffens aufzudecken. In Anlehnung an Jean Paul selbst und die neuere Ästhetik von Volkelt und Lipps werden die Hauptresultate unserer Untersuchungen einer Analyse der empirischen Bedingungen und psychologischen Verhältnisse des Lächerlichen und einer Erörterung seiner Beziehung zum Ästhetischen und stellenweise auch zu Metaphysischem entspringen[1].

---

[1] Die Zitate der folgenden Ausführungen aus Jean Pauls Vorschule der Ästhetik sind der Ausgabe von Wustmann, Leipzig und Wien 1908, die aus seinen übrigen Werken der Hempelschen Ausgabe, Berlin 1879, und die aller anderen einschlägigen Schriften den eingangs im Literaturverzeichnis angeführten Ausgaben entnommen.

Das Erhabene als der Gegensatz des Lächerlichen.

Jean Paul findet zunächst das Lächerliche als den Gegensatz des Erhabenen. Dieses hat das unendlich Große zum Gegenstand, jenes das unendlich Kleine. Dadurch, daß das unendlich Große durch Einwirkung auf unser Inneres in ein faßbares Verhältnis mit uns eingeht, wird es zum „angewandten Unendlichen", d. i. zum Erhabenen[1]. Je nach der Affizierung unserer Sinne und unseres sittlichen Bewußtseins unterscheidet er ein optisches oder mathematisches, ein dynamisches oder akustisches und ein sittliches Erhabenes oder ein Erhabenes des Handelns. Nach innen gewendet tritt in der Phantasie das optische Erhabene als Unermeßlichkeit, das dynamische aber als Gottheit in Erscheinung.

Dem akustisch Erhabenen legt Jean Paul ein Anthropomorphisieren des Gegenstandes durch den Beschauer zugrunde und zwar ein Anthropomorphisieren, das sich im Gegenstand als ein objektiviertes Gefühl der „Kraft", im Beschauer aber als ein Gefühl des „Schreckens", wie etwa bei dem „Donner der Meere, der Löwen, Wasserfälle u. s. w.", kund gibt. Das mathematisch Erhabene erklärt er dagegen als eine einfache Ausdehnungswirkung einfarbiger, unabsehlicher Flächen auf das betrachtende Subjekt, ohne indessen inkonsequenterweise hier von einer Gefühlsbeseelung des Angeschauten durch den Betrachter zu reden. Inkonsequenterweise sage ich, weil wir ebenso, wie uns der Gegenstand des akustischen und sittlichen Erhabenen gefühlsbeseelt erscheint, auch dem des optischen ein Gefühl einlegen, das uns als ein dem Objekte Immanentes gegenständlich entgegentritt, und zwar ein Kraftgefühl[2], zu dessen Introjektion der unendliche

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 27.

[2] Vgl. Joh. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, S. 110.

Abstand zwischen der Größe des Betrachteten und der Kleinheit des Betrachters nötigt. Das Erhabene wohnt demnach, wie Jean Paul auch treffend sagt, aber nicht überall aufzeigt, gleich dem Lächerlichen im Subjekte[1]. Daher bringen auch Individuen mit niederer Gefühlsbildung, die zu einer Stimmungsbeseelung der Natur wenig fähig sind, denselben Objekten nicht dasselbe Erhabenheitsempfinden entgegen wie empfindungsreichere. So blickt Albano auf Isola bella in eine Landschaft, in der „auf allen Höhen Lärmfeuer der gewaltigen Natur brennen und in ihren Tiefen ihr Widerschein und ein schöpferisches Erdbeben wie ein Herz unter der Erde schlägt und Gebirge und Meere hervortreibt“[2], während der „Lektor Augusti mit wahrem Geschmack über die liebliche Gegend spricht, aber mit wenig Sturm und Drang und sie einigen Tempestas im Borromänischen Palaste bei weitem vorzieht“[3]. Außerdem bewirkt der genannte Abstand zwischen der Größe des Betrachteten und der Kleinheit des Betrachters eine relative Auffassungsweise unter den stimmungsfähigen Naturen selbst. Nicht alles, was einem Fibel oder Wehmeier erhaben erscheint ist es einem Albano oder Viktor. Ja der berühmte Schriftsteller, der Wuzen eminent erhaben dünkt, ist einem Leibgeber gar lächerlich[4].

Worin gründet aber nun diese Entgegensetzung zwischen Erhabenem und Lächerlichem oder, um mit Jean Paul zu reden, zwischen einem unendlich Großen und einem unendlich Kleinen in bezug auf einen und denselben Gegenstand? Offenbar nur in dem Standpunkte seines Betrachtens. Hier steht er über dem Gegenstande, dort unter ihm. Wenn nun dieses Wechselverhältnis Jean Paul und nach ihm Fr. Th. Vischer bestimmt hat, im Erhabenen den Gegensatz zum Lächerlichen zu finden, so ist dies freilich nur mit dem Vorbehalte zuzugeben, daß man hier nicht eine völlige Umkehr aller

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 158.

[2] Titan, S 15.

[3] Ebenda, S. 19.

[4] Siebenkäs, S. 293f.

Momente des Erhabenen zu denen des Lächerlichen sucht, sondern sich eben nur auf die konstatierte Entgegensetzung der Beschauungsstandpunkte beschränkt. Aus dem Grunde teilweiser Entgegensetzung kann man auch mit Solger und Hartmann das Lächerliche als den Gegensatz des Tragischen definieren, insofern sich nämlich der Betrachter im Lächerlichen über die Unzulänglichkeit des Betrachteten erhebt, im Tragischen aber, wo diese sich in einer alle treffenden Härte des unabänderlichen Weltlaufes enthüllt, ihm selbst teilhaftig ist. Dies schließt keineswegs aus, daß im Tragikomischen sich beide ästhetische Gestalten mischen, indem hier der Betrachter über lösbare und unlösbare, fremde und eigene Unzulänglichkeiten zugleich lacht und seufzt. Doch ein näheres Verständnis dieser Verhältnisse setzt eine eingehendere Analyse des Komischen und des Humors voraus und diese wiederum eine grundlegende, allgemeine

Untersuchung des Lächerlichen.

Das Lächerliche fällt nach Jean Paul in das Bereich des Verstandes, tritt aber nur durch eine bestimmte Anschauung in Erscheinung und zwar dadurch, daß diese Anschauung uns eine Handlung oder Lage eines Individuums oder eines Personifizierten zeigt, die mit seinem Bestreben oder mit seiner Meinung in Widerspruch steht. Evident wird dieser Widerspruch, indem wir dem Bestreben oder der Meinung des Betrachteten unsere subjektive Einsicht unterlegen oder leihen. Daraus entsteht die unschädliche Ungereimtheit des Aristoteles oder ein anschauliches Widerspiel entgegengesetzter Ideen, sodaß wir das Lächerliche auch als den „angeschauten Unverstand“ definieren können[1]. Als Beispiel dazu führt Jean Paul Sancho Pansa an, der sich eine ganze Nacht hindurch schwebend über einen Graben hält in der Meinung, eine Abgrund gähne unter ihm. Sodann einen Holländer, der sich sehnlichst eins von den Landhäusern wünscht, aus deren

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 28.

Fenstern er häufig feiernde Leute in eine schöne Gegend hinausschauen sieht, und aus Geldmangel seinen Herzenswunsch dadurch zu erfüllen sucht, daß er sich zwischen die Villen hinein eine kurze Mauer mit einem Fenster bauen läßt und in diesem lehnend behaglich die Landschaft genießt. Nach Jean Paul sind demnach bei jedem Lächerlichen drei Reihen im Spiele, eine, die die sinnfällige Erscheinung des Betrachteten angeht, eine andere, die dessen Meinung oder Bestreben ausmacht, und eine dritte uns zugehörige, die wir aber der zweiten unterlegen oder leihen und die so mit dieser in Widerspruch tritt. Er meint, wenn das Komische nur in einer anschaulichen unvernünftigen Lage oder Bestrebung bestünde, so würde jeder gewöhnliche Irrtum lächerlich werden. Daher komme beim Lächerlichen dies dazu, daß wir unser besseres Wissen wirklich in das angeschaute Objekt selbst hineintragen und somit in ihm selbst eine unendliche Ungereimtheit erringen. So schließt er die Anekdote von dem Holländer: „Allein um vor seinem Kopfe in der Fensteröffnung anlachend vorbeizugehen, müssen wir ihm vorher etwas andichten, daß er nämlich sich zu gleicher Zeit die Aussicht habe vermauern und habe eröffnen wollen“[1].

Jean Paul und nach ihm Fr. Th. Vischer[2] verficht hiermit unstreitig eine unhaltbare Position. Wohl sind beim komischen Prozesse drei Glieder, nämlich eine Anschauung, eine objektive Meinung des Angeschauten und eine subjektive, dem Betrachter zugehörige Gegenmeinung beteiligt, aber nimmer suchen wir die letztere gleichzeitig dem Gegenstande zuzuschreiben. Entgegen der Ansicht der beiden Ästhetiker muß vielmehr behauptet werden, daß alle Irrtümer und Unzulänglichkeiten, die irgendwie in Gesten, Mienen und ähnlichen Erscheinungen anschaulich werden und doch zugleich unschädlich sind, mehr oder weniger lächerlich wirken. Theoretische und sprachlich fixierte Irrtümer werden eben aus

---

[1] Ebenda, S. 160.
[2] Vgl. Fr. Th. Vischer, Ästhetik, S. 176.

Mangel an Anschaulichkeit, die gleichzeitig objektive Vernunftmeinung und subjektive Gegenansicht ausdrückt, und gewöhnlich auch aus Mangel an Unschädlichkeit nicht lächerlich. Von einem Andichten oder Leihen könnten wir vielmehr bei der zweiten Reihe reden. Sie denken oder fühlen wir wirklich in das sinnliche Objekt hinein, daß sie mit diesem gegenständlich verschmilzt. D. h. es handelt sich bei ihr um nichts anderes wie um eine Art der schon bei der Erörterung des Erhabenen vorgefundenen Introjektion von ästhetischen Gefühlen und Ideen in den betrachteten Gegenstand[1]. Wenn z. B. Quintus Fixlein zur Stillung seines literarischen Schaffensdurstes an einem Druckfehlerverzeichnis bedeutsamer deutscher Werke arbeitet, um daraus Schlüsse zu ziehen, so ist hier er samt seinem Tun das Angeschaute, seine Hochschätzung seiner Arbeit die ihm eigene objektive Meinung, unser Empfinden ihrer Zwecklosigkeit unsere und nur unsere subjektive Gegenmeinung.

Soweit aber Jean Paul eine an sich indifferente Anschauung zum Träger eines Kontrastes zwischen einer objektiven Meinung und subjektiven Gegenmeinung macht, besteht seine Auffassung durchaus zu Recht. Ebenso muß ihr beigestimmt werden, wenn sie die notwendige Unschädlichkeit dieses Kontrastes betont; denn erzeugte er moralichen Unwillen, so würden die Affekte des Hasses und der Verachtung das Vergnügen am Lächerlichen auslöschen[1], erzeugte er aber Künstlerisches, können wir hinzufügen, so würden dieses Ekel und Abscheu nicht aufkommen lassen. Zu bemerken ist hier, daß die Begriffe Anschauung, Meinung und Unschädlichkeit als allgemeine Kennzeichen aller Formen des Lächerlichen, also des Komischen, des Witzes, des Humors, der Ironie, der Satire und der Laune, im weitesten Sinne zu nehmen sind. Meinung ist in diesem Zusammenhang als der weiteste Ausdruck für alle Urteile gewählt, zu denen sich nur

---

[1] Vgl. J. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, S. 375 f. und Lipps, Komik und Humor, S. 59 f.

[2] Vorschule der Ästhetik, S. 157.

eine Gegenansicht bilden läßt, für alle Urteile, die irgend eine Überzeugung, eine Annahme, eine Wertung, eine Billigung, eine Erwartung, einen Glauben usw. aussprechen, kurz als der einzig zusammenfassende Ausdruck für alle möglichen Urteile überhaupt. Die einzelnen Arten dieser Urteile werden erst für die Bestimmung der verschiedenen Formen des Lächerlichen und deren Untergruppen Charakteristika abgeben und so hohe Wichtigkeit erlangen. Der Begriff der Unschädlichkeit ist aber im weitesten Sinne zu fassen, weil er nichts Geringeres besagen will, als daß eine anschauliche, objektive Meinung, die mit unserer gegenteiligen Auffassung kontrastiert, nur dann lächerlich werden kann, wenn sie für uns wirklich unschädlich bleibt. D. h. es darf weder der betrachtete Gegenstand noch der Betrachter in seinen praktischen, intellektuellen, sittlichen, künstlerischen und religiösen Interessen durch sie so ernstlich bedroht werden, daß sich ein Gefühl der Gefährdung, der Angst oder Entrüstung einstellt und so einen Affekt des Vergnügens unmöglich macht[2]. Sinn und Umfang des Begriffes der Anschauung beim Lächerlichen endlich werden die folgenden Erörterungen über seine einzelnen Formen noch deutlicher machen. Kann man aber mit Jean Paul das Lächerliche wegen seines Ausschlusses ernster Affekte, besonders moralischer, nur in das Bereich des Verstandes verweisen? Gewiß nicht. Einmal vermögen im Lächerlichen nicht nur logische, sondern auch ethische und ästhetische, ja sogar auch religiöse Meinungen mit einander in einen anschaulichen, unschädlichen Kontrast zu geraten, und dann besteht in psychologischer Hinsicht jedes Ergebnis eines Lächerlichen in einer Anschauung der Sinnlichkeit oder der Phantasie und einem darauf bezogenen Kontraste entgegengesetzter Meinungen, der keineswegs verstandes-, sondern nur gefühlsmäßig wahrgenommen wird und wie das Erhabene mit einem Gefühle der Unterlegenheit so mit einem der Überlegenheit verknüpft ist[1]. Jean Paul, auch Solger, Vischer und Hartmann, verwechseln

---

[1] Vgl. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, S. 361.

[2] Vgl. ebenda, S. 360 f.

hier das Resultat der logischen Analyse des Lächerlichen, die bestimmte logische Beziehungen als unerläßliche Voraussetzungen für sein Zustandekommen begrifflich aufdecken, mit seinem Verlaufe als persönliches Erlebnis und verfallen damit in den beliebten Fehler, in einem Bewußtseinsvorgange logische Überlegungen, die dessen unterbewußtes Dunkel aufhellen, als ursprünglichen Bewußtseinsinhalt zu finden. Wohl sind in einem jeden Erlebnisse eines Lächerlichen die objektive und subjektive Parallele verschiedener Meinungen mehr oder weniger deutlich vorstellungsmäßig im Bewußtsein, aber ihr Gegensatz als solcher wird nicht ausdrücklich erkannt, sondern nur gefühlt[1]. Im Erhabenen tritt sogar nur die gefühlsbeseelte Größe des Betrachteten und ein Gefühl eigener Unterlegenheit, der Kantische Schmerz des Erhabenen, ins Bewußtsein, während der Begriff von der zur Entstehung dieses Erlebnisses unerläßlichen Kleinheit des Betrachters im Verhältnis zum Gegenstande meist unter seiner Schwelle bleibt. Darum bestimmten wir das erhabene Beziehungsverhältnis zwischen Betrachter und Betrachteten als einen Abstand, das Lächerliche aber als einen Kontrast.

Alles in allem geht aus unserer Untersuchung hervor, daß Jean Paul trotz einiger korrekturbedürftiger Darstellungen die Grundfaktoren des Lächerlichen: Anschaulichkeit, Unschädlichkeit und Kontrast zwischen objektiver und subjektiver Meinung richtig erkannt hat, sodaß wir das Lächerliche in Anlehnung daran am besten als das Gefühl für den anschaulichen Kontrast zwischen unschädlicher objektiver Meinung und subjektiver Gegenmeinung definieren können. Insofern allerdings der anschauliche Gegenstand der Erwecker dieses Gefühls ist, nennt ihn und nicht dieses Gefühl der Sprachgebrauch das Lächerliche[2]. Zwar unterlassen Jean Pauls weitere theoretischen Auseinandersetzungen, eine nähere Prüfung seiner ausgeführten Definitionsresultate an den einzelnen Gestalten des Lächerlichen, des Komischen, des Humors,

---

[1] Vgl. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. II, S. 358f.

[2] Vgl. Lipps Humor und Komik, S. 117.

der Satire, der Ironie, des Witzes und der Laune, jedoch die Beispiele seiner „Untersuchung“, die aus den Gebieten der beabsichtigten und unbeabsichtigten Komik, des Witzes und der Satire stammen, rechtfertigen die Vermutung, daß er ihnen Fruchtbarkeit im ganzen Reiche des Komus zutraute. Prüfen wir zu diesem Behufe zunächst

das Komische.

Hier erweckt das Gefühl des Lächerlichen ein fremdes Objekt außer uns mit einer unschädlichen Wertmeinung von sich selbst oder von den Gegenständen seiner Erwartung und seines Handelns, die durch das Medium der Sinnfälligkeit in einen Kontrast mit der unsrigen entgegengesetzten tritt. Das lächerliche Objekt braucht nicht notwendigerweise eine Person zu sein; es kann auch in einem leblosen Gegenstande, in Worten oder gar nur in einem akustischen Eindrucke bestehen, vorausgesetzt, daß sich alles dies durch seine Eigenart nur irgendwie vermenschlichen läßt. Ein Boot, das mit der goldenen Bugaufschrift „Sausewind“ in amöbenartiger Geschwindigkeit den Fluß hineinschleicht, eine ferne Nachtmusik, die ein Ständchen sein will, aber mit dem Liebesgetön verstreuter Dachhasen eine fatale Ähnlichkeit hat, Don Quixotes Barbierbeckenhelm Mambrin, die Nürnberger Meistersingerverse in Palingenesien[1], das Hackbrett des Polizeiinspektors Harprecht und das Spinett, das Knol und Harprecht zusammen, „als eine Fingertenne und Palästra für ihre Jugend und deren patrielle Gymnastik“ halten[2], das alles sind Dinge, die wir belachen, weil sie meinen, etwas zu sein, was sie für uns nicht sind, nämlich ein pfeilschnelles Boot, ein reguläres Ständchen, ein unschätzbarer Goldhelm, kunstgerechte Verse, ein tonschönes Instrument und ein tadelloses Spinett.

Wie schon angedeutet, unterscheidet Jean Paul zwischen einer Komik der Lage und einer Komik des Handelns[3]. Den

---

[1] Palingenesien, S. 121 und 123.

[2] Flegeljahre, S. 126.

[3] Vorschule der Ästhetik, S. 157.

Sinn der ersteren mag der auf S. 168 der Vorschule zitierte Feigen fressende Esel illustrieren, bei dessen Anblick der attische Lustspieldichter Philemon vor Lachen in seinem 100sten Lebensjahre starb. Ein näheres Porträt dieses historischen Grautieres gibt nun zwar unser Dichter nicht, aber gewiß stehen wir hier vor einem typischen Komischen der Lage, wo eine äußere Pose uns zur Introjektion einer Würdemeinung in den angeschauten Gegenstand nötigt, die mit der subjektiven Bewertung des Betrachters in den schreiendsten Widerspruch tritt. Kirchenrat Glanz, Pfalzgraf Knol, Hofagent Neupeter in den Flegeljahren, der Stößer Stoß aus dem Kometen, Schmelzle, endlich Nieß aus Katzenbergers Badereise sind die schönsten Kabinettstücke dieser Spezies. Die objektive Bedeutungsmeinung kann sich auf Beruf und Beschäftigung wie bei den Schulmeistern Wuz und Wehmeier, bei dem Medicus Sphex, bei dem Kommandanten von Diebsfehra „Ich sterbe täglich und mein Leben“[1], auf den Stand wie bei Oefel, Everard Rosa von Meyern, Titus und Maria puer[1], auf persönliche Verdienste wie bei dem braven Fibel, auf Wahrheitsüberzeugungen u. a. erstrecken.

Wurzelt die Komik der Lage vornehmlich in dauernden Schwächen menschlicher Naturen, so vermag die Komik des Handelns an sich durchaus ernst zu nehmende Personen zu betreffen, weil sie nur einen einzelnen Fall angeht, in dem irgend eine Handlung den gegebenen realen, jedoch nur dem Betrachter sichtbaren Verhältnissen unangemessen ist. Es kollidiert dann eine scheinbar vernünftige Ansicht anschaulich mit unserer wirklich vernünftigen Einsicht. Man erinnere sich hier nur des unverwüstlichen Verwechslungsrezeptes der Schwänke, das Jean Paul in „Katzenbergers Badereise“ mit bestem Erfolg angewendet hat. Eine geradezu ungeheuerliche Komik der Verwechslung ist es, wenn Albano die Fürstin

[1] Siehe die beiden schnurrigen Stücke aus den politischen Fastenpredigten: Mein Aufenthalt in der Nepomukskirche während der Belagerung der Reichsfeste Ziebingen. Die Doppelheerschau in Großlausau und Kauzen.

von Hohenfließ, die ihn für ihren Liebhaber und die er für seine Mutter hält, an der Hand zu Don Gaspard führt und dort die Freudenglühende mit einem erhobenen: „Vater! eine Mutter!“ aus ihrem Elysium in einen Orkus stößt und der kalt realistische Gaspard obendrein das erste Mißverständnis durch ein zweites krönt, indem er in Albanos Worten die Mitteilung einer unerlaubten Mutterschaft findet.[1] Freilich ist wie überall im Gebiete begrifflicher Einteilungen der Unterschied zwischen Komik der Lage und Komik des Handelns fließend. Personen, die sich vermöge einer gewissen psychischen Disposition durch häufige Komik des Handelns auszeichnen, gewinnen allmählich die der Lage hinzu; man denke nur an den Dichterling Nieß aus Katzenbergers Badereise und an den Zuchthausprediger Süptitz aus dem Kometen.

Besonders charakteristisch zeigt sich der komische Kontrast bei einer speziellen Form, die sowohl in der Komik der Lage wie in der Komik des Handelns augenscheinlich werden kann, nämlich bei der Auflösung der Erwartung ins Bedeutungslose, so charakteristisch, daß Kant in dieser Form das ganze Wesen des Lächerlichen entdeckte, wobei er freilich statt von einer plötzlichen Auflösung der Erwartung ins Bedeutungslose, von einer solchen in ein Nichts sprach. Gleichsam in einem jähen Kurzschluß treffen hier die positive Parallele der objektiven Wertansicht und die negative der subjektiven Gegenmeinung zusammen und erhellen mit einem Schlage den inneren Widerspruch zwischen erwarteter Bedeutung und wirklicher Bedeutungslosigkeit. So lauschen atemlos spannend die sieben Erben des seligen van der Kabel dem langen Satze, der mit „demzufolge vermache ich“ beginnt, bis bei den Worten „vorderhand nichts“ „sieben lange Gesichtslängen wie Siebenschläfer“ auffahren[2] und der Zuschauer blitzschnell und lachend erkennt, daß unter ihren vermeinten Goldbergen die Folie trügerischer Illusion gelegen hat.

---

[1] Titan, S. 504.

[2] Flegeljahre, S. 5.

In manchen Fällen — man vergegenwärtige sich gewisse Stammtischscherze, Gesellschaftsspiele u. ä. — löst sich unsere eigene Erwartung anschaulich ins Bedeutungslose auf. Schicken wir uns hier nun geschwind in die Situation und erscheint sie uns von relativer Unschädlichkeit, so werden wir uns im Augenblicke der Erkenntnis als die Geprellten oder Genasführten selbst zum Gegenstand des Lächerlichen. Dann sind Betrachter und Betrachtetes wir selbst in zwei verschiedenen Zeitmomenten, und es lacht sozusagen dann unser klügeres Ich über unser dümmeres. Wenn Lipps wider seine Erwartung ein über Nacht angefeuchtetes Feuerwerk nicht anzuzünden vermag und das plötzliche Zunichtewerden seiner Erwartung für lächerlich findet, so führt er ein richtiges Beispiel für unseren Fall an. Nur deutet er es falsch, wenn er daraus ganz entgegen unserer Ansicht schließt, beim Betrachten eines Lächerlichen erniedrigten wir uns zum komischen Gegenstande selbst, und dadurch zu einer schroffen Ablehnung des Überlegenheitsgefühles beim Betrachten eines Komischen kommt.[1]

Eine andere Einteilung der Komik ist die in beabsichtigte und unbeabsichtigte, die sich keineswegs mit der beliebtermaßen unterschiedenen bewußten und unbewußten deckt. Bouverot z. B. ist sich der komischen Wirkung seiner weinlichen Spitznase wohl bewußt, ohne sie darum zu beabsichtigen. Die unbeabsichtigte Komik erläutert wohl am wirksamsten der Hinweis auf Gestalten wie Eymann, Zeusel, Sphex, Wehmeier Fälbel, Freudel, Schmelzle, Fibel, Oefel, Pelz, Flegler, Meyern usw. Liegt sie immer in den Schwächen ihrer Träger, so erfordert die beabsichtigte als eine gewöhnlich übertreibende Nachahmung derselben oder einer willkürlichen Demonstration eines Negativen mit Bedeutungsmeinung an sich selbst vielmehr überlegene Naturen. Man vergegenwärtige sich Schoppe auf der Redoute, wo ihn Jean Paul so schildert: „Schoppe nahm vor Bouverot seine eigne (Larve)

---

[1] Lipps, Komik und Humor, S. 32.

herab — aber eine Unterzieh-Maske saß darunter — er zog diese aus — eine Unterzieh-Maske der Unterzieh-Maske erschien — er trieb's fort bis zur fünften Potenz — endlich fuhr sein eigenes höckeriges Gesicht hervor, aber mit Goldschlägergold bronziert und sich gegen Bouverot fast fürchterlich gleißend und lächelnd verziehend"[1]. Oder Vult als Maskenherr im Gasthof „Louis XVIII". Nicht aber ist er Gegenstand beabsichtigter Komik, da er als angeblich erblindeter Flötenspieler auf die Rührseligkeit des Publikums spekuliert und im Konzertsaale pfeift „wie ein geblendeter Fink". Hier ist vielmehr die Zuhörerschaft, die tiefbewegt an seinem tragischen Geschicke Anteil nimmt, der unfreiwillig Verlachte und Vult, der des Pudels Kern kennt, hinter seiner schwarzen Augenbinde der Lachende. Wie Personen, die öfters eine falsche Meinung in der Komik des Handelns bekunden, diese allmählich zu einer Komik der Lage ausbauen, so fällt auf Leute, die, sei es durch tückisches Fallenstellen, sei es durch karrikierendes Nachahmen oder Entblößen von Schwächen, andere häufig lächerlich machen, selbst der Schein des Komischen. So Hoppedizel, der seinen Freund, den Flößinspektor Peuschel, zum Vomieren bringt, indem er ihn aus einem Becher, der angeblich aus Lava besteht, ächten ungarischen Ausbruch trinken läßt und darauf ihm eröffnet, das Trinkgefäß bestünde aus einem ausgehöhlten Blasenstein.[2] So Vult, der im Wirtshaus die Schauspieler unter seinem Fenster auffordert, um einen bestimmten Preis Eier in sein Zimmer hereinzuwerfen, worauf alles vergebliche Versuche macht, den ausgesetzten Preis zu erringen, sodaß „bald eine ganze Bruttafel und Poulardie von Dottern von den Fenstern herniederfließt", und der darauf mit dem Theaterdirektor eine hohe Wette abschließt, daß er eher eine Schüssel Wein mit einem Löffel ausessen will als jener eine kleine, trockene Semmel verzehren, die er denn auch gewinnt, weil sich der

---

[1] Titan, S. 203.

[2] Unsichtbare Loge, S. 75.

Mime durch riesenhafte Bisse den Schlund verstopft.[1] So Katzenberger, der durch seine appetitlichen Tischreden das Ekelgefühl seiner ältlich zarten Zuhörerin mit seiner eigenen Ekellosigkeit in einen komischen Kontrast bringt. So endlich Leibgeber, der den aufgeblasenen, jesuitischen Heimlicher von Blaise zu einem bewegungslosen Sitzen in den Sessel zwingt, um „das ausgepolsterte Gesicht dieser betenden Schlafmütze“ zu silhouettieren und als „gage d'amour“ mitzunehmen.[2]

Je nachdem die komischen polaren Meinungen intellektuelle, moralische oder künstlerische Werte sind, unterscheiden wir eine intellektuelle, eine moralische und eine künstlerische Komik. Freilich muß man sich hier immer gegenwärtig halten, daß die Bedeutungsansicht des lächerlichen Objektes nicht notwendigerweise ein bewußt ausgesprochenes Werturteil sein muß, sondern nur seine ganze Erscheinung, sei es ein Unbeseeltes, sei es ein Lebendes, dazu angetan sein muß, uns zur Introjektion eines Wertanspruchs hinsichtlich seiner selbst oder hinsichtlich der Gegenstände seines Handelns oder seiner Erwartung zu nötigen. Nur dadurch, daß seine Unvernunft, seine Untugend oder seine Unschönheit ihr Gegenteil zu sein sich einbildet, kontrastieren sie mit unserer höheren Meinung und wird der Gegenstand lächerlich. „Daher bereitet sich der Mensch, der sich über das Leben und dessen Motive erhebt, das längste Lustspiel, weil er seine höheren Motive den tieferen Bestrebungen der Menge unterlegen und dadurch diese zu Ungereimtheiten machen kann[3].“ Schulrat Stiefel mit seiner kleinstädtischen Direktorenwürde, Hofmeister Falterle mit seiner französisierenden Erziehkunst, Rektor Fölbel in seiner licht- und luftfremden pädagogischen Wirksamkeit, der alte Harnisch mit seiner unglücklichen Liebe zum Jus und endlich der Apotheker Nikolaus Marggraf mit seiner hohen Bedeutungsmeinung von seinen chemischen Experimenten stehen in der

[1] Flegeljahre, S. 253 und 261.
[2] Siebenkäs, S. 50.
[3] Vorschule der Ästhetik, S. 161.

Kategorie der intellektuellen Komik; moralische bieten die Schürzenjäger Everard Rosa von Meyern, Fahland und Öfel, die angefaulten Serenissimi Jenner und Luigi, der Leichtfuß Flitte, der filzige Kommerzienrat Röper und der schlangenhafte Ordensritter Bouverot, während in der künstlerischen zu erwähnen sind: der unsterbliche Walt mit seinen köstlichen Streckversen, Herr von Oefel mit seinem Hofroman „der Großsultan“, Siebenkäs mit seiner allzermalmenden Rezensententätigkeit, Fibel mit seinen haarsträubenden Fibelversen und zugehörigen Illustrationen und Wuz mit seinem Nachschaffen sämtlicher epochaler Werke Europas.

Einen vierten Gesichtspunkt zur Einteilung der bunten Welt des Komischen gibt die Stärke des lächerlichen Kontrastes. Liegt die objektive Meinung des komischen Gegenstandes im Ungewöhnlichen, Grandiosen, Erhabenen, so ist ihr Kontrast mit der subjektiven ungeheuerlich stark und wir erhalten die groteske Komik. Groteske Komik ist es, wenn Schoppe in tiefer Nacht in der Kirche Orgel spielt und einen Vers aus einem Hauptliede singt, darauf auf die Kanzel steigt, dort eine tiefsinnige, krause Kasualpredigt an sich selbst hält und beim Verlassen des Gotteshauses den lauschenden Wehmeier wild anfährt, daß dieser sich antwortlos, entsetzt und entfärbt nach Hause macht. Groteske Komik ist Ottomars Scheinbegräbnis und ebenso, wenn der Luftschiffer Gianozzo über das eitle, putzsüchtige Menschengewürm unter sich erbost in seinem abenteuerlichen Fahrzeuge seinen Arm ausstreckt und einen schlimmen Strichregen „auf die Lustpartie“ hinuntergießt[1]. Nicht zu vergessen sind hier die tollen Szenen, die Nikolaus Marggrafs Größenwahne entspringen.

Bei dem Derbkomischen überragt wohl nicht die Wertansicht des komischen Gegenstandes das Natürliche und Gewöhnliche, aber ihr anschaulicher Gegensatz zur Wertung des Beschauers ist schroff und eindeutig. Hier verkehrt sich klar und offenkundig Größe zu Erbärmlichkeit, Würde zu Auf-

---

[1] Komischer Anhang zum Titan, S. 130.

geblasenheit, Bedeutsames zu Nichtigem, Weisheit zu Borniertheit, Tugendheldentum zu Philisteregoismus usw. Dieses Schroffe und Offenkundige im Werturteilskontraste des Derbkomischen bedingt es auch, daß zu ihm immer die Auflösung der Erwartung ins Bedeutungslose gehört.

Figuren wie Meyern, Zeusel, Sphex, Fälbel, Schmelzle, Fibel, Nieß, sowie ganze Szenen wie die Testamentseröffnung in den Flegeljahren, Katzenbergers Jagd in Kellerräumen nach Schwaben und Ungeziefer, das er hernach geschnitten auf der Butterbemme verzehrt, Flittes Testament, Schmelzles Diner und nächtliche Fahrt, die Doppelheerschau von Großlausau, die Belagerung der Reichsfeste Ziebingen, Freudels heimlicher Abzug von der Kanzel unter der zum Gebete aufliegenden Perücke, Graf Klothars und Kirchenrat Glanzens Tischreden u. v. a. m. wären hier aufzuführen. Nicht vergessen sei hier die gediegene derbe Komik aus einem Brief Jean Pauls an den Violinvirtuosen Thierot, wo er erst sein Töchterchen Emma äußerst gelungene Grüße und Ausdrücke des Kindermundes und dann sein einjähriges Söhnchen Max als Postskript folgendes mitteilen läßt[1]:

Emma Emma — dädädädä — — uhr uhr — mama mama — hmhm — uhhhr — ähhh Max.

Ist im Derbkomischen der anschauliche Widerspruch zwischen objektiver und subjektiver Wertung bestimmt und scharf, so erscheint er im Feinkomischen ungewisser und schwankender. Der Zuschauer verlacht hier nicht den komischen Gegenstand, sondern belächelt ihn nur, weil er ihm doch nicht allen Wert versagen kann und Meinung und Gegenmeinung sich hier einander näher als im Derbkomischen liegen. Ich erinnere nur an Gestalten wie den schwärmerischen Walt, das vergnügte Schulmeisterlein Wuz, den genügsamen Quintus Fixlein, den bis zum Unsinn pflichtgetreuen Eymann, an die pedantischen Erzieher Wehmeier und Falterle, den Pantoffelhelden und Umgelder Mehlhorn, alles Charaktere, aus deren

[1] Förster, Denkwürdigkeiten aus dem Leben Jean Pauls, Bd. 1, S. 463.

komischen Zügen doch eine Menge echter Wert, ehrliches Wollen und Bestreben blickt.

Ist es die Eigenart des Komischen, daß sich in ihm dem Beschauer immer ein Objekt ungewollt als lächerlich aufdrängt, so erscheinen diesem alle übrigen Arten des Lächerlichen, nämlich Humor, Satire, Ironie, Witz und Laune als ein Produkt des menschlichen Willens, weshalb man diese als subjektive Komik, jener als objektiven gegenüberstellen kann und das beabsichtigte Komische, das nur ungewollt scheinen will, als eine Brücke zwischen beiden Gebieten anzusehen hat. Das vornehmste Ausdrucksmittel des gewollt Lächerlichen ist nun die Sprache. Unterscheiden wir in ihr den nackten Gesichts- und Toneindruck des Wortes, sagen wir mit Volkelt den Wortleib, und die Bedeutungen, die dieses äußerliche sinnliche Symbol zum Ausdruck bringt, so erhebt sich die Frage: Wie kann die Sprache, die uns doch im allgemeinen nur immer eine Urteilsreihe auf einmal zu geben vermag, der sinnfällige Ausdruck eines Meinungskontrastes, d. h. zweier sich zu gleicher Zeit gegenüberstehenden Urteilsreihen werden. In welchem Sinne diese Frage für die genannten Formen des gewollt Lächerlichen zu beantworten ist, soll zunächst eine Untersuchung des Witzes lehren.

Der Witz.

Zwar widmet Jean Paul dem Witze eine gedankendichte, scharfsinnige, witzige Untersuchung, aber er erörtert nur flüchtig und undeutlich, wie weit sich der Witz in das Gebiet des Lächerlichen einläßt. Er gebraucht ihn in seiner alten Bedeutung, die seinem Ursprunge von dem Worte „Wissen“ getreu sich mit den Begriffen „Geist“ esprit, spirit, ingeniosus deckt[1]. Nach ihm findet der Witz ein „Verhältnis der Ähnlichkeit, d. h. teilweise Gleichheit unter größerer Ungleichheit versteckt, der Scharfsinn ein Verhältnis der Unähnlichkeit, d. h. teilweise Ungleichheit unter größerer Gleichheit verborgen“;

[1] Siehe Vorschule der Ästhetik, S. 219.

der Tiefsinn endlich entdeckt trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit[1]. Daher findet der Witz mehr die Verhältnisse inkommensurabler Größen, d. h. eine Ähnlichkeit zwischen Körper- und Geisterwelt, die angeschaut wird, während der Scharfsinn mit Hilfe langer Begriffsketten, die der Leser mühsam nacherfinden muß, kommensurable Größen verbindet[2]. Dieses ist z. B. der Nachweis des Galileischen Fallgesetzes als ein Spezialfall des Newtonschen Gravitationsgesetzes, jenes unseres Dichters Wort: „Ein vollendetes Kind wäre eine himmlische Seelenaurora“[3]. Schön verbinden sich nach den gegebenen Definitionen Witz und Scharfsinn in dem anderen Worte: „Ähnlichkeiten — die Ruder der Erinnerung — sind Klippen des Gedächtnisses“[4]. In der angegebenen Definition des Tiefsinns endlich scheint sich der Tiefsinn der damals herrschenden Schellingschen Identitätsphilosophie zu spiegeln.

Die eben genannte Definition des Witzes gilt jedoch mehr für das, was Jean Paul bildlichen Witz und wir metaphorischen Sprachgebrauch nennen. Was wir aber Witz titulieren, besteht — um es gerade herauszusagen — in einem anschaulichen Kontraste zwischen Trugsinn und Sinn, hervorgerufen von einer täuschenden Kürze und Mehrdeutigkeit des sprachlichen Ausdruckes. Gewährt schon Sprachkürze an sich Vergnügen, denn „Sprachkürze gibt Denkweite“, wie nicht viel mehr, wenn sich noch ein Widerspiel streitender Ideen in sie verbirgt. Überaus nahe kommt Jean Paul dem Inhalte unserer Formulierung in dem, was er über den unbildlichen Witz, d. h. über den Witz in unserem Sinne, sagt: „Hier entsteht“, heißt es da, „der ästhetische Schein aus einem gleichwohl unbildlichen Vergleichpunkt bloß durch die taschen- und wortspielerische Geschwindigkeit der Sprache, welche halbe, Drittel-, Viertelähnlichkeiten zu Gleichheiten macht, weil für beide ein Zeichen des Prädikates gefunden wird. Bald wird durch diese

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 43.

[2] Ebenda, S. 220.

[3] Levana, S. 5.

[4] Ebenda, S. 282.

Sprachgleichsetzung im Prädikat Gattung für Unterart, Ganzes für Teil, Ursache für Wirkung oder alles dies umgekehrt, verkauft und dadurch der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses geworfen, indes unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch diesen Zwiespalt zwischen doppeltem Schein jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes unterhält, der im Komischen bis zur Empfindung steigt; daher auch die Nachbarschaft des Witzes und des Komus kommt[1]." Also mit anderen Worten ungefähr das, was wir schon vom Witze sagten, nämlich, daß er ein anschauliches Kontrastieren oder Oszillieren zwischen einem vermeintlichen Sinn und einem widersprechenden anderen Sinn vermöge einer täuschenden Mehrdeutigkeit und Kürze im sprachlichen Ausdruck sei. Damit erhellt gleichzeitig die Verwandtschaft des Witzes mit dem Komischen, indem er dessen unschädliche objektive Wertansicht in einen Trugsinn und dessen subjektive Gegenansicht in einen wahrhaften Sinn verkehrt, wobei der anschauliche Faktor statt eines Fremden außer uns der Wortleib wird und der lächerliche Kontrast zwischen Meinung und Gegenmeinung in uns selbst fällt. Die Kürze der Sprache überspringt Zwischenglieder, Erläuterungsurteile, kausale Verhältnisse u. a. und rückt so unähnliche Ideen anschaulich an einander, daß der Verstand zunächst überrumpelt wird und einen falschen, gewöhnlich unvernünftigen Sinn vorfindet, der sich beim näheren Zuschauen als eine Täuschung herausstellt und dann mit dem wahrhaften Sinn kontrastiert oder oszilliert. Daß eine klar ausgeprägte Mehrdeutigkeit, besonders homonymer Doppelsinn, im rechten Zusammenhange eine ähnliche anschauliche Täuschung stiften muß, wird nicht schwer zu erweisen sein.

Auch die Sprachkürze betont Jean Paul als unerläßliche Vorbedingungen des Witzes. „Kürze", meint er, „ist der Körper und die Seele des Witzes, ja er selber, sie allein isoliert genugsam zu Kontrasten; denn Pleonasmen setzen

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 222.

keine Unterschiede. Daher hat das Gedicht, das allein zur Scheide des Witzes gemacht ist, die wenigsten Zeilen und Worte zugleich, das Sinngedicht. Tacitus und die Sparter, wie oft die Volkssentenzen, wurden nur witzig, weil sie kurz waren nach ihrer lex minimi überall[1].“ Treffend nennt er an anderer Stelle[2] den Witz auch einen „Abbreviator und Epitomator des Verstandes“, und treffend ist auch die Bemerkung: „Sein erster elektrischer Schlag ist sein stärkster; liest man denselben Einfall wieder, er ist entladen, indes die dichterische Schönheit gleich der galvanischen Säule sich unter dem Festhalten wieder füllt[3].“ Der Kontrast zwischen Sinn und Gegensinn verbleicht eben, oder die Oszillation zwischen beiden schwingt eben in dem Maße aus, in dem der subjektive wahrhafte Sinn immer mehr in den Vordergrund des Bewußtseins tritt und den scheinbaren objektiven verdrängt.

Einen tiefgründigen Scharfsinn entwickelt Jean Paul in der Untersuchung der einzelnen Witzarten. Im unbildlichen Witz zunächst[4] verbindet die Sprachkürze unähnliche Subjekte durch ein Prädikat: „Weiber und Elefanten fürchten Mäuse.“ „Komme entweder mit oder auf dem Schilde.“ „Der Frühprediger Flachs“, schreibt Jean Paul[5], „von den letzten Dingen mehr lebend als ergriffen,“ und benutzt das Wörtchen „als“ als ein so kurzes Sprungbrett für einen Salto aus dem allermateriellsten Gebiet in das allerideellste, daß der Leser zunächst daneben springt. Stärker ist die witzige Wirkung, wenn die Beziehung eines Prädikates auf unähnliche Subjekte oder auch unähnliche Objekte mehrsinnig ist. „Viele Mädchen, aber wenige Frauen haben Männer,“ „Ludwig XIV. lieferte Schlachten und Verse.“ „Ich spitze Feder und Ohr,“ sagt ein witziger Autor. Noch stärker aber in der direkten, abkürzenden Entgegensetzung gleichlautender oder verwandtsinniger Worte, wobei die komische Aufhellung bei den

---

[1] Vorschule der Ästhetik, § 45.
[2] Kleine Nachschule, S. 168.
[3] Vorschule der Ästhetik, S. 248.
[4] Ebenda, § 44.
[5] Flegeljahre, S. 226.

ersteren in einem Doppelsinne, bei den letzteren dagegen in einem versteckten Unterscheidungssinne zu suchen ist. Jean Paul nennt diese Art den witzigen Zirkel[1]; z. B. „sich vom Erholen erholen," die Haslauer sprechen mit Vorliebe von dem „Doktorhut des Doktor Hut." „Die Bastille einkerkern." „Licht und leicht flogen die Horen in Dr. Huts vielgehäusigem Hause ein und aus und holten Honig," heißt es in den Flegeljahren. Am schönsten aber wirkt der Doppelsinn, wenn er nicht offenkundig, sondern nur stillschweigend ausgesprochen wird. Als solcher ist er der beste Gehilfe des Komischen und der Satire, weil er in einem Worte die objektive Meinung und subjektive Gegenmeinung nicht nur ein und desselben Subjektes, sondern eines Betrachteten und eines Betrachtenden auszusprechen vermag. So wenn der listige Verlagsbuchhändler Pasvogel flüchtig alles „Traurige", was er teils im Verlage, teils in Kommission hat, durchgeht, um aus seinen Augendrüsen die kostbare Krokodilsträne zu pressen, auf dem ihm der Preis eines ganzen Erbhauses in den Säckel schwimmen soll, oder wenn Jean Paul die Rezension der Madame de Staël über ihn selbst rezensiert und objektiv darstellt und sagt, jeder Vordersatz enthielte ein Lob, dem aber überall ein Nachsatz mit einem „mais" im Auftakte hinterherhinke, und hinzusetzt, die „mais" wären aber schon immer seine erbittertsten Feinde gewesen[2]; oder wenn Walt an Neupeters Geburtstagstafel Raphaela ihren Vater cher père nennen hört und Scher — Bär versteht.

Erhielt bisher immer ein Prädikat ein oder mehrere sich scheinbar widersprechende Subjekte, so verbindet umgekehrt in der Antithese[3] ein Subjekt scheinbar uneinige Prädikate: „Er macht sich Denkzettel, um etwas zu vergessen," meint Young von einem, der den Zerstreuten spielen will, und erreicht den scheinbaren Widerspruch des Prädikates mit dem Subjekte, indem er die Sätze: um sich zu erinnern, daß er

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 46.

[2] Kleine Bücherschau, S. 60.

[3] Vorschule der Ästhetik, § 47.

den Anschein nehmen wollte, etwas vergessen zu haben — überschlägt. Ein ähnliches Auslassen der Erläuterungsgründe liegt in diesem Ausspruche des zweiten Cato vor: „Ich will lieber, daß man mich frage, warum ich keine Statue bekommen, statt warum ich eine.“ Am höchsten steigt die Antithese, wenn sich eine Nebenerscheinung beim näheren Zuschauen als Ursache selbst entpuppt. „Es braucht viel Zeit,“ sagt Gibbon[1], „bis eine Welt untergeht — weiter aber auch nichts.“

Zum unbildlichen Witze stellt Jean Paul auch die Feinheit. Auch ihr Reiz besteht in der sprachlichen Kürze, die durch Auslassen leicht auffindbarer Erläuterungsgründe, durch Mehrsinnigkeit eines Wortes und durch unvermitteltes Entgegensetzen verwandtsinniger Aussprüche mit verstecktem Unterscheidungssinne falsche Ideenbeziehungen vortäuscht, weshalb Jean Paul die Feinheit auch „das Zeichen des Zeichens“ nennt[2]. So wenn de la Motte bei einer großen Wahl zwischen Tugend und Laster sagt: „Hésiter ce seroit choisir,“ oder wenn ein Gascogner, der einer ihm unglaublichen Erzählung höflich beigefallen war, bloß hinzufügt: „Mais je ne répèterai votre histoire à cause de mon accent.“ Hier bedeutet der Dialekt den Gascogner, dieser die Quelle häufiger Unglaubwürdigkeiten, sein Bedenken gegen die Wiederholung der gehörten Erzählung in seiner Mundart mit einem Wahrheitsanspruch demnach ihre Unglaubwürdigkeit. Ähnliches findet sich in diesem Falle: Als Madame du Deffant den Maschinenmeister Vaucansou sehr langweilig und hölzern gefunden, sagte sie: „Ich habe eine große Idee von ihm gefaßt; ich wollte wetten er hat sich selber gemacht.“ Das „bunte Vieleck“, das Jean Paul in diesem „Zirkel“ findet[3], besteht darin, daß Vaucanson als sein eigenes Produkt hölzern und langweilig sein müßte, und da die Deffant für ihre Behauptung, er sei wirklich sein eigenes Produkt, eine Wette wagen will, so ist er wahrhaftig auch hölzern und lang-

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 229.

[2] Ebenda, § 48.

[3] Vorschule der Ästhetik, S. 227.

weilig. Mit dem Vergleiche zwischen Holz und Fadheit, d. h. zwischen Stoff und Geistigem, stehen wir aber schon innerhalb der Grenzpfähle des bildlichen Witzes.

Der bildliche Witz als solcher[1] liegt außerhalb des Lächerlichen und gehört weniger dem Verstande als der Phantasie an; denn dem metaphorischen Ursprunge der Sprache getreu beseelt er vornehmlich das Körperliche und verkörpert das Geistige und wird so zum besten Einbläser anthropomorphisierender Gefühle in ästhetische Objekte. Nur wenn er das Große verkleinert und das Kleine vergrößert, um es um so tiefer fallen zu lassen, trägt er die Schellenkappe, doch bloß als Geselle des Komischen, des Humors und der Satire, in welcher Rolle wir uns mit ihm noch oben befreunden werden. In der komischen Darstellung z. B. wirkt der bildliche Witz, wenn Vult der von seinem Flötenspiele gerührten Wina, die ihn noch obendrein für blind hält, auf ihre Frage, „wie das Gefühl die immerwährenden Rührungen der Flöte aushält“, antwortet: „Ein Virtuose muß imstande sein, während er außen pfeift, innen Brezeln feil zu halten, ungleich den Brezeljungen, die beides von außen thun. Rührung kann wohl aus Bewegungen entstehen, aber nicht Kunst, wie bewegte Milch Butter gibt, aber nur stehende Käse[2],“ oder, wenn Jean Paul sagt: „Früh lieben, spät heiraten, heißt oft, am Morgen eine singende Lerche im Himmel hören und abends eine gebratene verzehren[3].“ Satirisch gebraucht er den bildlichen Witz endlich, wenn er sich gegen die auslaugende Philologenpraxis ausspricht und meint, „daß ein Rektor, ein Professor der alten Sprachen, kurz ein Humanist in Hinsicht auf Sprachreinheit, Rundung und Zierde gerade von der alten Sprachreinheit, die er täglich liest und lesen läßt, das Widerspiel nachahmt in seiner deutschen Prose und sozusagen schlecht Deutsch schreibt, sodaß ein solcher Fisch, der jahrelang im attischen Salze schwelgte, sich gleichwohl

---

[1] Ebenda, § 49 und § 50.

[2] Flegeljahre, S. 177.

[3] Vermischte Aufsätze usw., S. 78.

damit so wenig sättigte als ein Häring, der, sein Leben im Meerwasser zubringend, doch ungesalzen ans Land gezogen wird[1]."

„Wenn der unbildliche Witz meistens auf ein gleich setzendes Prädikat für zwei unähnliche Subjekte hinauslief, das nur von der Sprache den Schein der Gleichheit erhielt, so kommt ja der optische und akustische Betrug des Wortspieles gleichfalls auf ein solches Vexierbild hinaus, das zwar nicht sinn-, aber klangmäßig zweien Wesen angehört[2]." Das heißt weiter ausgeführt: täuschte bei dem unbildlichen Witze „die taschenspielerische Geschwindigkeit" und Kürze der Sprache einen Sinn der Vernunft oder Unvernunft vor, den ein tieferer Blick aufhob, so äfft bei dem Wortspiele oder Klangwitze Gleichklang oder Gleichschrift eine Sinnähe vor, die der tiefere Blick als Sinnferne erkennt. Exempla docent: „Deus caret affectu, non effectu." „Der Papst gibt den Segen urbi et orbi." In Sternes Tristram Shandy hat ein Postillon immer wieder abzusteigen, weil am Wagen etwas fehlt, „a tag, a rag, a jag, a strap." An anderer Stelle schreibt Sterne: „all frusts, crusts and rusts of antiquity." Im Kometen fungiert der Stößer Stoß. Vult warnt Walt behutsam, die schöne Zimmermamsell Flora nicht zu deflorieren usw. Nicht zu verwechseln ist das Wortspiel mit der Wiederholung eines Wortes im witzigen Zirkel. In diesem führt ein vollkommener Gleichklang rasch durch Gleichsinn zu objektivem Unsinn, aus dem bald subjektiver Vernunftsinn wird, in jenem aber ein unvollkommener Gleichklang, wie gesagt, zu einer Sinnähe, unter der die Folie der Sinnferne liegt.

Außerdem verwendet sich Jean Paul noch warm für den gelehrten Witz, der den Vergleichpunkt des bildlichen Witzes in eine gelehrte Anspielung legt, und weist beredt die üblichen Einwände des Erzwungenen und gestörten Nexus zurück, indem er eine vorausgehende oder angemerkte Erklärung des ge-

---

[1] Kleine Nachschule, S. 161.

[2] Vorschule der Ästhetik, S. 52.

lehrten Gegenstandes und Lexika empfiehlt, „so daß wir, um ein schweres Buch zu lesen, nichts brauchen als ein leichtes aufzuschlagen“[1]. Dann hält er eine geistfunkelnde Apologie für witzige Kultur, die sowohl auf den Wert als auf das Maß des Witzes eingeht und zugleich als eine Rechtfertigung pro domo für seine eigene Schriftstellermanier aufzufassen ist[2].

Verkehrt sich beim Witze ein objektiver Unsinn oder Trugsinn in einen subjektiven Vernunftsinn, so wandelt sich beim Scherz umgekehrt objektiver Vernunftsinn in subjektiven Unsinn; d. h. bei dem Witze wohnt im Gegenstande immer Vernunft, beim Scherze Unvernunft. Darum lachen pfiffige Köpfe mehr über jenen, bescheidenere über diesen, darum ist Witz wertvoller als Scherz, darum sind Lipps magere Beispiele für den Witz meist nicht Witz, sondern Scherz, darum gibt es überhaupt mehr Scherz als Witz. Wenn der alte van der Kabel seinen Stand in der Hofkirche der Haslauer Judenschaft und Flitte seine Reitstiefel der Magd vermacht, so erscheint dies im testamentarischen Zusammenhange auf den ersten Blick höchst vernünftig, ist aber im Grunde höchst unvernünftig, weil weder der Magd die Reitstiefel noch der Judenschaft der Kirchstand etwas nützen. Beliebte Formen des Scherzes sind der Umtausch zwischen Ursache und Wirkung, das Setzen einer Nebenerscheinung für die Ursache, so z. B. wenn Jean Pauls Liebling Sterne im Tristram den Rückgang der philosophischen Bildung auf das Abkommen der großen Philosophenmäntel zurückführt, ferner Aufbau auf falschen Voraussetzungen wie in Trug- und Fangschlüssen u. a. Jean Paul selbst scherzt mit Vorliebe in seinen Nach- und Vorreden, Extrablättern, Appendixen, Schalttagen usw., um da seinen allzu warmen Affekten eine kühlende Ableitung zu verschaffen.

Ist aber der objektive Schein des vernünftigen Ernstes so fahl und matt wie etwa dann, wenn dieser Ernst nur in

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 55.

[2] Ebenda, S. 53 u. 54.

der Stimme liegt, so ruht dem schärferen Auge die subjektive wirkliche Unvernunft allzu unbedeckt und hilflos darunter und der Scherz wird zum trivialen Spaß. Aber der Schein des Ernstes ist zugleich die Zudecke einer Gegenmeinung für

die Ironie.

Liefen beim Scherze objektiver Sinn und subjektiver Unsinn einander parallel, so wird bei der Ironie der objektive Sinn zu einer billigenden Bejahung, der subjektive Unsinn aber zu einer mißbilligenden Verneinung. Soll nun die Ironie wirksam sein, so muß wie bei allen Arten des Lächerlichen das Widerspiel zwischen ernsthaftem Schein und verstecktem ernstlosem Sein anschaulich werden, d. h. beide Seiten müssen immer kontrastierend gegenwärtig sein, und weder die objektive Meinung noch die subjektive Gegenmeinung darf zu stark überwiegen. Ganz grob würde das Erstere sein, wenn ein Autor das Gegenteil von dem hinschriebe, was er wirklich meint; aber dann müßte er hinter ein Sternchen setzen: „das soll alles nur Ironie bedeuten", wenn anders ihn die Welt nicht für einen ausgemachten Narren erklären soll. Leuten von hervorragender Geistesfreiheit, die an die Spiegelschrift des Ironischen gewöhnt sind, fällt freilich auch das Verständnis einer solchen Ironie nicht schwer und für sie „fliegen eine ganze Menge Programmen, gelehrte Anzeiger und Anzeigen und die schwersten Ballen des deutschen Buchhandels, die an und für sich verdrüßlich und ekelhaft dahinkriechen, sogleich als Kunstwerke auf, sobald man nur denkt, daß sie irgend ein Mann aus parodierendem Spaße hingeschrieben"[1]. Daher liest auch der halbwahnsinnige Schoppe die allerschlechtesten Bücher von Bauern, „z. B. ganze Traumauslegebücher"[2], weil er „dabei dasjenige genoß, was er sich dachte". Wie der Scherz zum Spaße herabsinkt, wenn der objektive Ernst des Scheins allein durch den Ton der Sprache

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 161.

[2] Titan, S. 578.

gegeben wird, so wird die Ironie zum Hohne, wenn nur die Stimme die subjektive Parallele, d. i. die Mißbilligung, markieren soll. Im Hohne steht also die objektive Meinung, im Spaße die subjektive Gegenmeinung zu nackt da. Umgekehrt läuft eine Ironie mit zu stark ausgeprägter subjektiver Seite Gefahr, gar keine zu sein, sondern nur schlecht verhüllte Mißbilligung.

Da bei der Ironie der gewöhnliche Fehler in einem zu starken Hervorkehren der objektiven Seite besteht, sodaß einem daraus die wahrhafte Gegenmeinung zu unbescheiden entgegenspringt, dringt Jean Paul besonders auf den Ernst des Scheins[1]. Demnach darf die scheinbare Bejahung nie zu schroff und prätentiös dargestellt werden, sie muß sich in den Mantel der Bescheidenheit und Mäßigung kleiden. Um dies zu erreichen und doch zugleich die versteckte Mißbilligung durch Übertreibung mit anzudeuten, empfiehlt er, einen Tausch zwischen Dasein und Wert nicht abzusprechen, sondern zuzuschreiben, den Superlativ der Bescheidenheit, ruhige Einführung niedriger Beispiele, Verneinung der Verneinung, sinnliche Worte bei Wahrung des Ernstes[2]. Weiter ergibt sich aus dem notwendigen fortlaufenden Parallelismus zwischen Bejahung und Verneinung, Billigung und Mißbilligung, der also zunächst Ernst des Scheines und damit Kälte erfordert, einerseits eine Nützlichkeit der Allegorie als des fortgesetzten Bildes[3] und schwerfälliger Periodologie[4], andererseits aber die Gefährlichkeit feuriger Sprachfülle und aufblitzender Kontraste des Witzes[4].

Ein wahres Frucht- und Blumenstück Jean Paulscher Ironie ist der Brief aus den grönländischen Prozessen, in dem ein junger Geistlicher einem entarteten Serenissimus seine wahrscheinliche Verheiratung mit dessen kranker Maitresse mitteilt und zugleich eine Pfarrstelle von ihm erbittet. „Ew. Hochwohlgeb. Gnaden“, heißt es da nach der ehrfürchtigsten

[1] Vorschule der Ästhetik, § 37.

[2] S. 199f. ebenda.

[3] S. 202 und 204 ebenda.

[4] S. 238 § 51 ebenda.

Anrede, „werden mir eine Kühnheit zu Gute halten, zu welcher meine Not und dero hohe Verdienste mich nöthigen. Unsere nahrlosen Zeiten haben mir über Ihre Wohlthätigkeit die Augen genug geöffnet, und das Murren meines nüchternen Unterleibes kommt mir ordentlich wie die Vorrede zu einer künftigen Lobrede auf so manche Wohlthaten vor, die Sie mir erweisen können. Doch ich lasse diese bei Seite liegen, so groß, vielleicht zu groß für mich, sie auch ausfallen mögen, und obgleich mein Mangel an Geld und mein Überfluß an guten Zeugnissen und meine immer höher aufkeimende Liebe für Dero junge, schöne, aber unpäßliche Krankenwärterin (woraus wahrscheinlich eine Heirath wird), mir einige Hoffnung auf die Pfarrstelle verleihen dürfte, die Ihro Gnaden zu besetzen haben. Mein Hauptendzweck dieses Briefes ist, sogar Ew. Hochwohlgeboren selber auf Ihre durch die Zeit bestäubten Verdienste aufmerksam zu machen. Sie kennen den großen Werth des alten Adels usw.“ [1]. Ähnliche Muster sind: „Ruhige Darlegungen der Gründe, warum die jungen Leute jetzo mit Recht von dem Alter die Ehrfurcht erwarten, welches sonst selber dieses von ihnen gefordert [2]“, und die ironischen Anhänge aus den Teufelspapieren.

Im ganzen räumt Jean Paul in seiner theoretischen Gliederung des Lächerlichen der Ironie als epischem Humor eine Stelle ein, die weit über ihre wirkliche Bedeutung hinausgeht. Unterzieht er auch nur das, was wir im engeren Sinne Ironie nennen, einer eingehenderen Betrachtung, so versteht er doch im weiteren Sinne alles das darunter, was vorwiegend die objektive Seite des lächerlichen Kontrastes zum Ausdruck bringt, „wobei es gleichgiltig ist, in welcher Form sie spiele, ob als Roman wie bei Cervantes oder als Lobschrift wie bei Swift“ [3]. Mit dieser Begriffserweiterung verwischt er aber unsere obige Unterscheidung, daß in Cervantes' „Don Quixote“ wie in aller komischen Dichtung ein anschauliches, dem Ein-

[1] Grönländische Prozesse, S. 71.
[2] Herbst-Blumine, S. 331.
[3] Vorschule der Ästhetik, S. 198.

drucke auf den Leser nach ungewolltes Widerspiel zwischen objektiven und subjektiven Wertmeinungen vorliegt, in der Ironie Swifts aber wie in jeder anderen der Kontrast beider polarer Ansichten, die hier noch dazu in der gänzlich anderen Form der Billigung und Mißbilligung auftreten, durchaus gewollt erscheint.

Das Spiel mit Billigung und Mißbilligung teilt aber mit der Ironie

die Satire.

Sie ziehen hier jedoch nicht ruhig wie zwei verschiedenfarbige Fäden neben einander her, sondern sie kontrastieren in den grellen Auflösungsblitzen des Witzes und Scherzes. Beide, Witz und Scherz, die, wie gesagt, an sich nur in einer Täuschung des Verstandes bestehen, nur mit dem Unterschiede, daß bei dem ersteren die Vernunft im Gegenstande, bei dem letzteren aber im Subjekte steckte, treten in den Dienst der Satire, sobald ihr objektiver und subjektiver Sinn Billigung und Mißbilligung zum Ausdruck bringt. Nicht zusammenzuwerfen ist der satirische Kontrast mit dem Kontrast von Werturteilen in der komischen Darstellung, wo nicht wie dort ausdrückliche Wertbestimmungen polemischen Charakters, sondern persönlich interesselose Wertmeinungen divergieren. Gerade diese polemische, persönliche Note in der Satire hat intolerante Ästhetiker bewogen, sie aus dem Tempel der Kunst zu werfen. Aber die Unschädlichkeit der objektiven Meinung, die alles Lächerliche vom persönlichen Interesse losmacht und leicht aus dem unkünstlerischen Realwert in einen ästhetischen Scheinwert zu verflüchtigen vermag[1], wahrt auch die Satire, insofern ihre Gegenstände mehr klein als hassenswert sind. Nicht rohe, allgemein verurteilte Torheiten und Laster geißelt sie, sondern verborgene, weil sonst der Affekt der Entrüstung die Lust am Vergnügen auslöschen würde, und darum fällt es keinem Satiriker ein, Verbrecherisches

[1] Vgl. E. v. Hartmann, Ästhetik, II. Teil. Der ästhetische Schein und seine Ingredienzien.

oder Gräßliches zu züchtigen, es sei denn die Eindrucksfähigkeit durch die Entfernung der Zeit und des Raumes zu einer relativen persönlichen Interesselosigkeit abgeschwächt.

Wie schon gesagt, besorgen den technischen Mechanismus der Satire Witz und Scherz und scheiden sie so von der Ironie. Die Satire ist eben eine Distel, die mit vielen einzelnen scharfen Spitzen sticht, die Ironie eine Brennessel, die ihrer ganzen Fläche nach brennt, die Persiflage aber, die Jean Paul das ironische Streiflicht nennt, ein Blatt davon. Satirischer Scherz ist es, wenn Vult vom Adel sagt: „Er erkennt auch selber seine Kostbarkeit und unsere Notwendigkeit gern an; denn er schenkt selber deswegen — wie etwa die Holländer einen Teil Gewürz verbrennen oder die Engländer nur siebenjährig ihre Wasserbleigruben auftun, damit der Preis nicht falle — in seiner Jugend der Welt fast nur Bürgerliche und sparsam erst später in der Ehe eins und das andere Enkelkind; er macht lieber zehn Arbeiter als eine Arbeit, weil er den Staat liebt und sich“ [1]. Denn hier billigt er scheinbar eine Handlung als den Ausfluß einer höheren Zweckerwägung, deren Unwirklichkeit ins Auge fällt und damit eine Mißbilligung ihrer tiefer liegenden, egoistischen Motive verrät. Ebenfalls satirischer Scherz ist folgendes Epigramm über Geistliche: „Den Weg zum Himmel zu gehen, haben die am wenigsten Zeit, die ihn reparieren, und wer die Laterne trägt, stolpert leichter als wer ihr folgt“ [2]. Bildlich wird hier mangelndes gutes Handeln und berufliche Ermahnung dazu, die Belehrung Fremder und mangelnder Achtsamkeit auf sich selbst aus einem Grund, nämlich Unmöglichkeit zweier Tätigkeiten zu einer Zeit, objektiv entschuldigt, der sich subjektiv als ein Scheingrund entpuppt und damit die Entschuldigung in eine Verurteilung verkehrt. Satirischer Scherz ist auch die entstellende Nachahmung von Hagedorns Idyllen im komischen Anhang zum Titan, wo Junker Schleunes also singt: „Schneide, o Muse mir ein Loch in's Haberrohr und

[1] Flegeljahre, S. 182.

[2] Grönländische Prozesse, S. 193.

pfeife vom Stadtmann“[1]. Den objektiven Kunstanspruch zerstören hier rasch die gänzlich unlyrischen Worte Loch, Haberrohr, pfeifen, und da Hagedorn als der Urheber dieses Kunstpröbchens zu denken ist, so geht mit dieser Aburteilung zugleich ein subjektiver Tadel auf ihn.

Kontrastierende Werturteile, die in den logischen Konflikt des unbildlichen Witzes eingehen, sind seltener, fehlen aber nicht, z. B. hierin: „Als die Fürstin von Hohenfließ in anderen Umständen war als das Land, nämlich in gesegneten“, beginnt das Erzählerspiel im komischen Anhang zum Titan[2]. An die Bedeutung des hier doppelsinnigen Wortes „gesegnet“ in bezug auf das Land schließt sich unwillkürlich ein Tadel seiner Regierung. Oder anderswo: „Wer das Genie, das Beste, was die Erde hat, den Wecker der schlafenden Jahrhunderte, in ‚merkliche Stärke der unteren Seelenkräfte‘ setzt, wie Adelung, und wer, wie dieser in seinem Buche über den Stil, sich ein Genie auch ohne Verstand denken kann, denkt es sich eben — ohne Verstand“[3]. Die schlagende satirische Wirkung dieser Antithese ist darin zu suchen, daß ihr erstes Prädikat die Billigung, ihr zweites klar ausgeprägt die Mißbilligung enthält. Schöne Wirksamkeit entfaltet auch die Satire, die den Doppelsinn eines Wortes nicht durch Beziehung auf zwei namentliche Prädikate ausdrückt, sondern den zweiten Sinn, der bei der Satire eine Mißbilligung auslöst, dem Hörer und Leser selbst erraten läßt. Etwa hier: „Ihr Geist (nämlich der der ‚allgemeinen deutschen Bibliothek‘) hat nie einen poetischen gesehen; kann er mehr oder weniger romantische Werke, z. B. Schlegels ‚Florentin‘, ‚Träume von Sophie B.‘ und ‚Titan‘ nicht recht tadeln, so sagt er, es werde ihm nicht recht wohl dabei, wie etwa Pferde an Stellen, wo Geister hausen sollen, es durch Unruhe und Scharren verraten“[4].

---

[1] Komischer Anhang zum Titan, S. 33. Hagedorns Idylle.

[2] Ebenda, S. 39.

[3] Vorschule der Ästhetik, S. 103.

[4] Hempel, Vorschule der Ästhetik III. Teil, S. 390.

Am fruchtbarsten für die Satire bleibt immer der bildliche Witz mit komischer Übertreibung. Durch den Vergleich eines Geistigen mit einem konkret Sinnlichen dokumentiert er zwar nicht immer fein, so doch anschaulich die eigentliche Meinung des Autors. Die Zahl der Beispiele in Jean Pauls Werken dafür ist Legion, darum hier nur zwei: „Wie man einen Kürbiß in einen Karpfenteich als Karpfenfutter einsetzt, so senkt er seinen nahrhaften Kopf in manches ausgehungerte Journalistikum ein als Bouillonkugel", lesen wir vom Kunstrat Fraischdörfer in der satirischen Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein, wo sich Jean Paul mit dem ästhetischen Formalismus und Amoralismus Weimars auseinandersetzt. Ähnlicher Sinnlichkeit bedient er sich, wenn er sich gegen David Humes assoziative Mosaikpsychologie wendet, die in der Aufhellung der höheren psychischen Phänomenologie nicht die geringsten Schwierigkeiten findet; denn „man darf nur Humen beifallen, welcher schreibt, die Seele wäre garnichts, sondern bloße Gedanken leimten sich wie Krötenlaich aneinander und kröchen so durch den Kopf und dächten sich selbst"[1].

Wie in der Komik, so kann man auch im Hinblick darauf, ob der lächerliche Kontrast in das Wertgebiet des Wahren, Guten oder Schönen fällt, von einer intellektuellen, sittlichen und künstlerischen Satire reden. Intellektuelle Satire zeigen im reichsten Maße Jean Pauls metaphysische und erkenntnistheoretische Auseinandersetzungen mit Kants kritischem und Fichtes subjektivem Idealismus in „Palingenesien" und „Clavis Fichtiana", künstlerische besonders seine Verteidigung gegen die Weimarer durch die Vorrede zu „Quintus Fixlein" und die polemischen Seitenhiebe in „Palingenesien", ethische u. a. die vorzüglichen Satiren von 1786, die Grönländischen Prozesse und die „Auswahl aus des Teufels Papieren", die beide freilich oft unsere Forderung einer relativen Unschädlichkeit ihres Stoffes verletzen und uns trotz zahlreicher Goldkörner wegen ihrer maßlosen Grobheit und Breitspurigkeit nur noch schwerlich Genuß bereiten; denn „die Satire wird durch Milde schärfer

[1] Unsichtbare Loge, S. 58.

als durch Zorn, so wie Essig durch süße Rosinenstiele stärker säuert, durch bitteren Hopfen aber umschlägt," sagt der gereifte Jean Paul selbst[1].

In seiner Erörterung des Verhältnisses zwischen dem Komischen und der Satire und ihrer Stellung im Gesamtgebiete des Lächerlichen ist unser humoristischer Dichterphilosoph nicht allzu bestimmt. Er spricht nur von der Nachbarschaft zwischen Komus und Satire und läßt sie als ein durch moralische Forderungen gefesseltes Komisches erscheinen[2]. Da die Satire ihre Mißbilligung infolge der subtilen Struktur des Witzes und Scherzes nur mehr anzudeuten als zu nennen vermag, so entdeckt er sehr feinfühlig, daß verdorbene, dekadente Nationen mit abgestumpftem ethischen Empfinden Satire mehr für Scherz nehmen, während umgekehrt ernste Völker und Menschen die besten Satiriker gaben und besonders der geistliche Stand immer die schönsten Köcher voll satirischer Pfeile hatte.

Herrscht in Ironie und Satire der Kontrast zwischen Billigung und Mißbilligung, so gibt

der Humor

das lächerliche Widerspiel zwischen gewöhnlicher Wertmeinung und der Gegenmeinung einer höheren Ansicht. Er zielt nicht auf prägnante Fälle, die ein feines logisches, ethisches oder künstlerisches Gewissen in der Satire zu absprechender Bewertung auffordern, sondern vielmehr gegen solche, in deren Einschätzung sich die Allgemeinheit relativ einig ist, nicht die Art, sondern die allgemeine Bedeutungseinschätzung der Werturteile greift er an. In diesem Sinne gilt, wenn Jean Paul sagt: „Der gemeine Satiriker mag auf seinen Reisen oder in seinen Rezensionen ein paar wahre Geschmacklosigkeiten und sonstige Verstöße aufgreifen und an seinen Pranger befestigen, um sie dann mit einigen gesalzenen Einfällen zu bewerfen statt mit

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 84.
[2] Ebenda S. 29.

faulen Eiern, aber der Humorist nimmt fast lieber die einzelne Torheit in Schutz, die Schergen des Prangers aber samt allen Zuschauern in Haft, weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d. h. das Allgemeine sein Inneres bewegt[1]." Da also der Humor keineswegs Satire ist, die angreifen und bessern will, sondern nur die Kleinheit der Dinge im Vergleich mit den höheren Werten des Humoristen weist und so nicht das Vorzeichen, sondern den Grad ihrer Werte mit Hilfe der Konkavlinse einer höheren Lebensansicht wandeln will, sind seine Beleuchtungsgegenstände weniger ethische, ästhetische und logische Werturteile im engeren Sinne als die üblichen Wertmeinungen von Größen des Alltags und der menschlichen Gesellschaft, weshalb Schiller auch von ihm mit Recht sagen darf, er ziehe die Dinge noch unter die Wirklichkeit herab[2].

Was nun die genannte höhere Lebensansicht des Humoristen anbetrifft, in deren Vexierspiegel die Bedeutungsmeinungen des Alltags einschrumpfend zusammenlaufen, so suchte ihrer Bestimmung die ältere deutsche Ästhetik, vornehmlich Solger und Fr. Th. Vischer, dann aber auch Ed. v. Hartmann mit den Fangnetzen fertiger metaphysischer Systeme beizukommen. Mag es auch sein, daß der echte „Humorist immer Metaphysik treibt"[3], so heißt es doch der Wirklichkeit zum mindesten Zwang antun, die verborgene höhere Ansicht aller Humoristen durch ihr Verhältnis zu einem fertigen metaphysischen System auszudrücken und gerade dem unter ihnen die Krone aufzusetzen, der dessen Quintessenz erfüllt, wie beispielsweise der Hegelianer Fr. Th. Vischer nur in der universellen Erhebung der selbstbewußten Idee über die Schmerzen des Endlichen und v. Hartmann nur in einer Versöhnung zwischen immanentem Teleologismus und transzendentem Pessimismus vollendeten Humor erblickt.

Auch Jean Paul selbst geht bei der Bestimmung des Humors von eigenartig konstruierenden Annahmen aus. Nach

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 174.

[2] Vgl. ebenda S. 151.

[3] Fr. Th. Vischer, Ästhetik, 1. Bd., S. 452.

ihm ist der Humor das romantische Komische. Kontrastierte im Komischen immer das lächerliche Objekt als ein unendlich Kleines mit dem Endlichen, so bestimmt er jetzt das Humoristische, seiner vorausgehenden Definition des Romantischen folgend[1], die diesem „die Unendlichkeit des Subjektes zum Spielraum gegeben“, als „den unendlichen Konstrast zwischen der Vernunft (d. h. der unendlichen Ideenwelt) und der ganzen Endlichkeit selber“ und kommt damit wie Fr. Th. Vischer zu einer Forderung des universellen Humors. Der Humor „leiht“ — in seltsamer Umkehrung des komischen Kontrastverhältnisses — dem subjektiv Unendlichen, d. i. der Idee, das objektiv Endliche und gebiert so „statt des Erhabenen, als eines angewandten Unendlichen, jetzt ein auf das Unendliche angewandtes Endliche, also bloß Unendlichkeit des Kontrastes“[2]. Hieraus ergeben sich die vier Bestandteile des Humors: Humoristische Totalität, die vernichtende oder unendliche Idee des Humors, die humoristische Subjektivität und die humoristische Sinnlichkeit.

Gegen diese Bestimmungen läßt sich nun vielerlei einwenden. Zunächst, daß psychologisch jedenfalls nirgends das Humoristische ein Verstandeskontrast zwischen dem ganzen Endlichen und der unendlichen Ideenwelt des Subjektes sein kann, sondern beide höchstens die Doppelquelle für hohe und niedrige Wertmeinungen, die im produktiven wie rezeptiven Erleben des Humoristischen in Kollision geraten. In einem solchen dürfte die objektive hohe Wertmeinung lediglich der Erinnerung an die erfahrungsgemäße Wertung der Dinge durch das Gemeinurteil entspringen, die subjektive niedrige jedoch durch die Lebensanschauung des schaffenden Künstlers bestimmt werden, die wohl mit ihren einzelnen höheren Werten im unterbewußten Hintergrund seiner Psyche bleibt, ihm aber doch im Überlegenheitsgefühl eine Stimmungsdisposition zum Fällen abschätzender Werturteile gibt. Seine Aufgabe ist es nun, durch gewisse Kunstgriffe der Sprache,

[1] Vgl. Vorschule der Ästhetik, Programm V.

[2] Vorschule der Ästhetik, S. 31.

die wir noch unten näher beleuchten werden, den Gegensatz zwischen Gemeinurteil und Eigenurteil und sein eigenes Überlegenheitsgefühl im Leser zu erwecken, ein Erlebnis, in dem es sich freilich wie bei allen Formen des Lächerlichen nicht um einen logisch bewußten Urteilskontrast handelt, sondern sozusagen nur um eine Gefühlsverdichtung von dessen intellektuellen Komponenten. Aber, um zurückzukehren, selbst als Quelle tiefer Werteinschätzung der Objekte vermag der Begriff von der Unendlichkeit der subjektiven Ideenwelt für die Bestimmung des verborgenen humoristischen Maßstabes wenig zu leisten. Ist er doch viel zu gallertartig, als daß er eine deutliche Vorstellung einmal von der höheren Ansicht, die der humoristischen Lebens- und Weltbetrachtung zur Grundlage dient, und dann von der daraus folgenden Ausdehnung der humoristischen Objektenwelt geben könnte. Nicht alle Humoristen lachen über dasselbe; Jean Paul selbst lacht nicht über den Glauben an Tugend, Unsterblichkeit und Gott, wie Rocquairol, und darum ist humoristische Totalität als ein Humor verstanden, der vermöge der unendlichen Idee immer nur auf das ganze Endliche, d. h. auf die Welt und nicht auf Einzelnes als Einzelnes geht, ein Begriff, der infolge der Vagheit der unendlichen Idee zunächst für die Bestimmung der verschiedenen humoristischen Lebensauffassungen unfruchtbar bleibt, dazu allen Humor durch seine Richtung auf das ganze Endliche zu einer fortschreienden Dissonanz zwischen aller Wirklichkeit und der Idee der persönlichen Innenunendlichkeit macht und endlich die wahren psychologischen Verhältnisse nicht trifft. Je nach der Weite und dem Charakter der Lebensanschauung, die in der Seele des Humoristen liegt, ja oft nur nach seiner momentanen Stimmungsdisposition, ändert sich der Bereich seiner lächerlichen Gegenstände; daher ist der Humor von Siebenkäs nicht der Leibgebers, und der Rocquairols nicht der Schoppes, und Viktor und Jean Paul selbst erst wechseln fortdauernd ihr humoristisches Belichtungsfeld mit der Höhenschicht der Überlegenheitsstimmung, in der sich gerade ihre Psyche aufhält.

Alles was hierin der Humor für seine Entfaltung zur Voraussetzung trägt, ist keineswegs eine ausgebildete Metaphysik, keine im einzelnen ausgefeilte Lebensanschauung, kein Bewußtsein von der Ideenunendlichkeit des Subjektes, sondern nur eine relative Freiheit des Geistes, der in dem verschiedensten Maße die Meinungen des Alltags in seinem Überlegenheitsbewußtsein mit höheren Werten vergleicht und so lachend bald über Dörfern, bald über Städten, über Höfen, Hörsälen, Büchern, Welten schweben kann. Da also die Überlegenheitsstimmungen der Humoristen samt ihrer Quelle höherer Wertforderungen unter sich durchaus nicht gleichartig sind, sondern je nach der Lebensansicht der Humoristen einander über- und untergeordnet erscheinen, so könnte Jean Paul im Humor noch mehr als im Gehege des Komischen von einer Stufenleiter des Lächerlichen sprechen, auf der es nur auf das Stellenwechseln ankommt, was zum Verlachenden und zum Verlachten wird und „selbst noch über einen Engel zu lachen ist, wenn man ein Erzengel ist“[1]. Durch die Erniedrigung des vermeintlich Großen zum Kleinen, wohnt aber dem Humore zugleich eine „vernichtende Idee“ inne[2], und weil dabei der Unwert immer offen durch das Objekt, der Wert aber verborgen durch das Subjekt ausgedrückt wird, sagt Jean Paul mit bestem Recht: „Wie Luther im schlimmen Sinne unseren Willen eine lex in versa nennt, so ist es der Humor im guten und seine Höllenfahrt bahnt ihm eine Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops. Dieser Gaukler trinkt auf dem Kopfe tanzend den Nektar hinaufwärts.“[3] Und aus dem gleichen Grunde, daß beim Humor das Ideal immer im Subjekte und nicht im Objekte wohnt, „entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist. Daher, so wie die griechische Dichtkunst heiter machte im Gegensatz der modernen, so macht der Humor ernst im Gegensatze des alten Scherzes; er geht auf dem niedrigen Sokkus, aber oft

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 172.

[2] Ebenda, § 33.

[3] Ebenda, S. 178.

mit der tragischen Maske, wenigstens in der Hand. Darum waren nicht nur große Humoristen, wie gesagt, sehr ernst, sondern gerade einem melancholischen Volke (den Engländern) haben wir die besten zu danken“[1].

Diese Bemerkungen heischen weitere Untersuchungen der humoristischen Lebensansicht. Strenger Determinismus und moralischer Rigorismus, die beide auch dem Geringsten unseres Tuns Bedeutung zumessen, mögen dem Humor nicht förderlich sein, dagegen aber ein gewisser Pessimismus, der an allem leicht die Schwärze der Unvollkommenheit und die Inkongruenz zwischen Ideal und Wirklichkeit entdeckt, sowie ein höherer Individualismus, der Menschen und Dinge der Umwelt gern zu Gegenständen seines Spieles macht. Als Geistesaristokrat und mehr Schauender als Handelnder verachtet der Humorist meist den politischen Pöbel so wie den geistigen, weil er nur zu gut weiß, daß beide allzuoft identisch sind, und aller unbedachtsamen Draufgängerei und allem marktschreierischen Demagogentum abhold huldigt er mit Vorliebe einem gemäßigten oder radikalen Konservativismus[2], wie Aristophanes, Swift, Görres, Musäus und Jean Paul selbst genugsam beweisen und wie denn auch der letztere als idealer altruistischer Individualist den materialistisch-egoistischen Kollektivismus unseres liberalen Fortschrittes in ein gesundendes satirisch-humoristisches Solbad senken würde, wenn der Himmel seine Tage in unsere gemischt hätte. Individualistisch wie der echte Humorist fühlt und denkt, schafft er auch, sodaß es ihm nur allzu schwer fällt, der Allgemeinheit zu Gefallen dem Leitseile eines festen Planes nachzulaufen, und er es nur zu oft losläßt, um mit seinem eigenen Faunengesicht, seinem Ich, seinen Ansichten und seinen Verhältnissen aus seinem Werke herauszutreten[3]. „Man erinnert sich dabei sogleich an Jean Pauls

---

[1] Ebenda, S. 178.

[2] Fr. Th. Vischer (vgl. Ästhetik, Bd. I, S. 470), in der Metternichschen Verdunklungsära emporgediehen, dachte freilich als späterer demokratischer 1848er hierüber anders und würde als 1912er darüber wieder anders gedacht haben.

[3] Vgl. Vorschule der Ästhetik, S. 34.

Geschwätzigkeit, Selbsteinmischung, unendliche Parabasen“[1], an seine barocke Hypochondrie-Diagnose am Schlusse der unsichtbaren Loge, seine Deus-ex-machina-Rolle im Hesperus, im Jubelsenior und im Kometen. Insofern endlich der Humor im buntscheckigen Durcheinander die Wertansichten von Dingen und Menschen in einer höheren Ansicht verschlingt und vernichtet und „insofern als ein jüngster Tag die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos in einander wirft — bloß um göttlich Gericht zu halten, — der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indes die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist —: insofern ließe sich eine scheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und Verstand kommt und doch wie dieser Vernunft behält; der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates“[2]. —

Die Mittel der humoristischen Darstellungstechnik sind wie in der Satire Scherz, unbildlicher und bildlicher Witz, nur liegen hier nicht in ihnen qualitativ polare Werturteile eingeschachtelt, sondern Hochschätzung und Geringschätzung; denn der Humor „erniedrigt das Große, aber ungleich der Parodie — um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu stellen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit (vor einem Höheren würden wir sagen) alles gleich ist und nichts“[3]. Zur Veranschaulichung des Gegensatzes zwischen scheinbarer Größe und subjektiver Kleinheit wählt aber der Humor wieder mit Vorliebe niedrige Bilder und Vergleiche, um den Begriff für das Allgemeinurteil, das Bild aber für das humoristische gelten zu lassen, oder er erhebt das Kleine durch ein vornehmes Bild oder einen scheinbar schmeichelnden Vergleich, um es im Kontrast damit um so tiefer fallen zu lassen. Der

[1] Fr. Th. Vischer, Ästhetik, Bd. I, S. 458.

[2] Vorschule der Ästhetik, S. 189.

[3] Ebenda, S. 174.

Kutscher wird zum Verkehrsminister und der Verkehrsminister zum Staatskutscher. „Dabei ist der Reichskörper“, meint Schoppe, „wie das erste Prinzip der Moral oder wie Jungfernerde, sehr unauflöslich; ja, gesetzt, einer von uns nähme ein Kurschwert und schnitte ihn damit wie einen Ohrwurm entzwei, so würde sich die gezähnte Hälfte eben wie der gespaltene Ohrwurm umkehren und den Hinterrest rein aufspeisen — und dann wäre ja der gesammte Ohrwurm wieder da und satt dazu“ [1]. Im Zusammenhange damit macht Jean Paul die trefflichsten Bemerkungen über die Sinnlichkeit im Humor, die „sowohl durch Bilder und Kontraste des Witzes,“ als auch durch „ein Individualisieren bis in's Kleinste“ [2] die Sinnenwelt in ihre allzu irdischen Wesenszüge zerlegt und gegen die höhere Idee aufrichtet. Für diese individualisierende Sinnlichkeit fanden die humoristischen Gemälde unseres Dichters in seinen beispiellosen polyhistorischen Kenntnissen und seiner geradezu mikroskopischen Analyse der Wirklichkeit, zwei Fähigkeiten, die den klassischen Formschneidern zu einem lauten Geschrei über Formlosigkeit genugsam Anlaß gegeben haben, die reichste Farbpalette. So spricht der „wirkliche Titularbibliothekar des Großmeisters zu Malta,“ Schoppe, von den „Poch-, Wasch-, Röst-, Schmelz- und Treibwerken vornehmer Häuser.“ „Die unteren Terrassen,“ sagt er an anderer Stelle, „müssen uns Majoratsherren den Obst- und Sackzehend in Zitronen- und Orangendüften abliefern — die oberste trägt die Reichssteuer in Aussichten ab — die Grotte drunten zahlet, hoff' ich, Judenschutz in Wellen-Gemurmel, und der Zypressenwald drüben seine Prinzessinsteuer in Kühle — die Schiffe werden ihren Rhein- und Neckarzoll nicht defraudieren, sondern ihn dadurch erlegen, daß sie sich von Weitem zeigen“ [3]. „Tiefe Langeweile füllte mit stehendem Ätzwasser den Napf meines Herzens“ [4], schreibt der Luft-

[1] Titan, S. 23.
[2] Ebenda, S. 189.
[3] Titan, S. 17.
[4] Komischer Anhang zum Titan, S. 191.

schiffer Gianozzo, oder auch: „Unter der Niederfahrt flog ich vor einem hohen Fenster vorbei, wodurch ich den berühmten Deutschlands-Renner Langheinrich, der schneckenmäßig jedes passirte Städtchen mit seiner reisehistorischen Tinte beschleimt, steif auf einem Sessel sitzen sah, ich weiß aber nicht — denn er steht schon als dessus de porte vor der allgemeinen Deutschen Bibliothek — ließ der Harttraber sich abzeichnen oder einseifen“[1]. Oder Ottomar: „Mein Reisedurst ist mit Alpeneis und Seewasser gelöscht,“ und „in Rom wohnte ein Maler, der Kirche von St. Adriano gegenüber, der unter dem Regen sich allemal unter die Dachrinne stellte und sich toll lachte; der sagte aber oft zu mir: ‚Einen Hundetod gibt's nicht aber ein Hundeleben‘. Fenk! nimm wenigstens, was der Mensch wird oder tut: so gar, gar wenig! Welche Kraft wird denn an uns ganz ausgebildet oder in Harmonie mit andern Kräften? Ist's nicht schon ein Glück, wenn nur e i n e Kraft, wie ein Ast, ins Treibhaus eines Hör- oder Büchersaals hineingezogen und mit parzialer Wärme zu Blüten genötigt wird, indeß der ganze Baum draußen im Schnee mit schwarzen, harten Zweigen steht?[2]“ Leibgebers Reden erst sind ganze Rundgänge durch Bilderkabinette der niederländischen Schule und durch zoologische und historische Sammlungen, und Vult schwelgt oft dermaßen im gelehrten Witze, daß der Bildungslose statt aus dem Lachen aus dem gestörten Nexus gar nicht herauskommt.

In der Einteilung des Humoristischen hält sich Jean Paul schwankend und unbestimmt. Er spricht von einem epischen, dramatischen und lyrischen Humor[3], und nimmt für den ersten die Ironie in Anspruch, weil hier dem Wesen des Epischen entsprechend „bloß der objektive Kontrast oder die objektive Maxime hervorgehoben und der subjektive Kontrast verborgen wird“[4], wie etwa Cervantes „die humoristische

---

[1] Komischer Anhang zum Titan, S. 184.
[2] Unsichtbare Loge, S. 182.
[3] Vorschule der Ästhetik, Programm VIII.
[4] Ebenda, S. 175.

Parallele zwischen Realismus und Idealismus" konsequent durchführt und dabei mit seinem Ich im Hintergrund bleibt, will sagen, die Welt über Don Quixotes Idealismus lachen läßt und dabei selbst heimlich über ihren eigenen unendlichen Abstand vom Ideale lacht. Der zweite ist aber das dramatisch Komische, das den „humoristischen Dichter" — d. h. unser subjektiv Komisches — im Lustspiele hinter der Schalksmaske des „humoristischen Charakters" — d. h. unser objektiv Komisches — verbirgt[1], während der lyrische Humor endlich in der Laune aufgeht. Doch von der Ver- zur Entwirrung. Zunächst können sich Humor, Ironie, Satire, Witz, Scherz, Komik und Laune in den verschiedensten Kombinationen sowohl mit dem Epischen und Lyrischen, wie auch dem Dramatischen verbinden, weil die ersteren nur rein psychologisch inhaltliche, die letzteren dagegen in der Hauptsache literarisch praktische Bestimmungen sind, so daß es sich bei der bekannten Endlosigkeit der Kombinationsresultate empfiehlt, von dem Einteilungsprinzipe der Beziehungen zwischen beiden Reihen abzusehen. Mit dem Begriffe der Ironie als epischem Humor hatten wir uns schon oben flüchtig auseinandergesetzt und darauf hingewiesen, daß das Reich des Lächerlichen lediglich vom Standpunkte des Betrachters und nicht von dem des Schöpfers aus zu gliedern ist. Insofern freilich der Künstler in seinen komischen Figuren nur die Gestalten des Lebens und der Welt als Riesenspielzeug in seine Gigantenhand setzen will, steht er als humoristischer Darsteller immer im Hintergrund des Komischen, aber nochmals, nicht nach seiner Stellung, sondern nach dem Eindrucke, den seine Gestalten und Worte in uns reproduzierend wachrufen, gliedern wir seine Werke. Darum sind Aristophanes „Frösche" und „Wolken", Cervantes „Don Quixote" und Jean Pauls „Komet" dem Charakter nach vorwiegend komisch, die „unsichtbare Loge", „Siebenkäs", „Hesperus", „Titan" und „die Flegeljahre" zu großen Teilen humoristisch, „die grönländischen Prozesse",

---

[1] Ebenda S. 39 und S. 188.

„Auswahl aus des Teufels Papieren", „Clavis Fichtiana" ironisch-satirisch, „die Doppelwörter", „Herbstblumine", „Dämmerungen" usw. oft witzig, Extrablätter, Schalttage, Vor- und Nachreden und Idyllen wie die „Konjektural-Biographie", der „Appendix zu den biographischen Forschungen unter der Gehirnschale einer Riesin" usw. launig. Bedeuten aber, wie bei Rabelais, Fischart, Aristophanes und Cervantes, komische Gestalten und Begebenheiten karrikierende oder gar zynische Verzerrungen von Zeiterscheinungen, die nur dem Eingeweihten als solche erkenntlich werden, so können wir von einer satirischen Komik reden.

Die brauchbarste Einteilung des Humors ist wohl die, welche sich an der Lebensauffassung der Humoristen orientiert. Soweit jeden Humor Dissonanzen zwischen Ideal und Wirklichkeit sozusagen zu einer höheren Satire machen, enthält er überall bis zu einem gewissen Grade einen pessimistischen Bodensatz. Aber je nachdem der Humorist, wenn auch nicht laut ausgesprochen, so doch leicht zu ergänzen, die Auflösungsmöglichkeit dieser Dissonanzen im Immanenten oder nur im Transzendenten oder für dieses im ersteren, für jenes im letzteren oder überhaupt nicht in beiden sucht, wird er zu einem rührenden, zu einem immanent pessimistischen, zu einem optimistischen und zu einem total pessimistischen oder gebrochenen.

Den herrlichsten rührenden Humor hat Siebenkäs, ohngeachtet daß ihm Jean Paul selbst nach seiner Totalitätstheorie des Humors mehr Laune als Humor zuschreiben muß[1]. Siebenkäsens humoristische Beleuchtung der Kuhschnappler Kleinstädterei, von Lenettens Fegen, Scheuern und Lichtschnäuzen an bis zu seinem Königsschuß auf dem Schützenanger, zu der ihm nur die hoffende Sehnsucht nach einer höheren Außenwelt das nötige Licht leiht, vermag wohl verstehende Naturen bis zu Tränen zu rühren. Aber rasch trocknen wir sie wieder, wenn wir auf seine literarische Tätig-

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 157.

keit und seine ideale Freundschaft mit Leibgeber schauen, gleichsam lichte Ausblicke in den Himmel, in dem er schließlich befreit seiner Natalie an die ersehnte Brust fällt. Rührenden Humor besitzt fernerhin, wenn auch in anderem und schwächerem Sinne, Peter Worble aus dem Kometen.

Obgleich Vult nichts über seine Vorstellungen vom Jenseits laut werden läßt, kann man ihm doch bei seiner vorwiegenden Geringschätzung alles Menschlichen und nach seiner humoristischen Überhebung über seine abgewiesene Liebe zu Wina, die der an Walt zurückgelassene Brief unzweideutig kund gibt, einen Vertreter der immanent pessimistischen Humoristen nennen, vorausgesetzt, daß man darunter nicht nur solche versteht, die ihr Ideal nur noch im Jenseits suchen, sondern auch solche,. die es im Diesseits jedenfalls nicht mehr suchen. Läßt Vult alle Metaphysik bei Seite und gewinnt daher sein Humor noch dazu bei seinem launigen, also doch wieder weltfreudigen und satirischen Einschlag einen angenehmen Diesseitscharakter, so wirkt Viktors immanent pessimistischer Humor ungleich anders, nämlich tief ernst und erhaben, weil eine unendliche Gefühlserhebung zum Jenseits in seinem Hintergrunde steht.

Jean Pauls gebrochene Humoristen erst, Leibgeber-Schoppe, Gianozzo, Rocquairol, Ottomar, sind unerreichte Zyklopenfiguren der Weltliteratur. Bezeichnend für Jean Pauls idealistische Weltanschauung ist es, daß er die drei ersten tragisch ausgehen läßt und das tragische Ende des vierten vermutlich nur nicht gibt, weil die unsichtbare Loge als grandiose Romanruine selbst keines hat. In genialster Innenentwicklung schreiten die Schicksalsfolgen von Leibgebers tragischer Schuld, der Abfall von Gott, aus den „Blumen-, Frucht- und Dornenstücken“ bis zu seiner Selbstvernichtung im „Titan“ durch eine karrikierende Wahnsinnsunterstellung des Fichteschen Subjektivismus fort, während dieselbe Schuld den Luftschiffer Gianozzo auf seine ungeheuerliche Flucht vor dem Weltekel treibt, die einer schließlichen Selbstvernichtung gleichkommt. Enthalten aber die unerfüllten Ideale beider gebrochenen

Humoristen die höchsten ethischen Forderungen, so liegen jene bei Rocquairol in einem diabolischen Verlangen eines entarteten Genußmenschentumes, der Abfall von Gott gattet sich mit dem Abfalle von der sittlichen Weltordnung, und darum ist sein tragischer Ausgang das Ende von eigener Hand.

Optimistischen Humor zum Schlusse entwickelt Jean Paul als Vertreter einer Weltanschauung, die man eine Vereinigung zwischen immanentem Teleologismus und transzendentem Idealismus bezeichnen könnte, selbst, wenn er bald mit heiterer, bald mit ernster Schalksmiene aus seinen Werken herausblickt, ganz danach, ob er über zeitliche oder ewige Schwächen, über heilbare oder unheilbare Torheiten lacht.

Wie in der Komik so gibt auch im Humor die Stärke des Kontrastes zwischen objektiver und subjektiver Meinung ein weiteres Einteilungsprinzip, sodaß auch hier wieder die drei Unterscheidungsmerkmale grotesk, derb und fein auftauchen. Grotesk wird der Humor da, wo er sich an die bedeutendsten Gegenstände heranmacht, an Hochideale, Welten, die Vernunft, Gott, und sie mit den abenteuerlichsten Formen erniedrigt. Dazu scheut er keine Mittel, keine Abnormitäten, keine Zynismen, nicht Winde, nicht Stühle und selbst nicht Geschlechtlichkeiten, die freilich bei rohen und dürftigen Naturen gerade deswegen, weswegen sie der Humorist in erniedrigenden Vergleichen unendlich weit von sich weist, persönliches Interesse gewinnen und animale Realgefühle auslösen, nämlich wegen ihrer Gemeinheit. Nehmen solche Leute lediglich darob mit großem Behagen eine Neuausgabe von Aristophanes, Rabelais, Fischart, Swift in die Hand, so entrüsten sich andrerseits ästhetische Moralriecher aus demselben Grunde darüber, aus dem Jean Pauls Verleger der Flegeljahre besonders über eine Stelle in Vults Tagebuch lebhafte Beschwerde führt, nämlich aus Nervenschwäche. „Das junge Leben," liest man in besagtem Tagebuche, „als eine Sonne verschlingend verdauen und als einen Mond kacken"[1]. Genug.

---

[1] Flegeljahre, S. 353.

Exempla sunt odiosa. Als dezenteres Beispiel grotesken Humors sei noch Schoppes Brief an Albano mit der krausen Anzeigernachfrage nach einer Verbindung mit einem menschenfreundlichen, philosophischen Arzte genannt.

Der derbe Humor malt den lächerlichen Kontrast grell und scharf durch saftige Sinnlichkeit, niedrige Bilder und stark übertreibende Vergleiche, wofür man als Muster nur Leibgebers Schreiben über den Ruhm aufzuschlagen braucht. Dazu ist ihm gewöhnlich ein starkes Quantum ironisches Bitterwasser und satirisches Salz beigemischt, das bei dem unsterblichen Flötenspieler Quod deus Vult seinen höchsten Schärfegrad erreicht. Schoppe, Gianozzo, Ottomar bieten ebenso allenthalben Belege für den derben Humor.

Im feinen Humor ist einmal der Spielraum der Erhebung über die gewöhnten Werturteile bescheidener und die Erhebung zaghafter, weil man in den Dingen immer noch zu viel Gutes zu ihrer gänzlichen Entwertung findet, weshalb auch hier die humoristischen Bilder und Ausdrücke blässer sind und etwaige satirische Spitzen stumpfer und eine beigegebene Ironie milder ausfällt. Feinen Humor entwickelt Siebenkäs auf dem Kuhschnappler Vogel- und Schwenkschießen, in dem häuslichen Kartoffelkrieg mit der Siebenkäsin, auf dem Dezemberspaziergang nach der Honoratiorenstube im Schießhaus, die er als Schützenkönig rezensierend und seine Lenette als Königin Strümpfe stopfend genießen darf. Feinen Humor hat besonders noch Peter Worble vor der „Punsch-Zisterne“ der vierköpfigen Stammtischgesellschaft „Harmonie“ und zuguterletzt unser Dichter selbst, wenn er einmal in seinen idyllischen oder biographischen Berichten eine Cäsur macht und selbst in das Publikum hineinredet.

Nicht fern vom feinen Humor liegt

die Laune.

„Der Humor als der komische Weltgeist erscheint hier verkleinert und gefangen als Haus- und Waldgeist, als bestimmte Hamadryade des Dornenstrauches, und wie Ironie

zur Persiflage, so verhält sich Humor zur Laune. Jener hat den höheren, diese einen niederen Vergleichpunkt. Der Dichter wird bis zu einem gewissen Grade das, was er verlacht."[1] Oder anders: in der Laune verkleinert sich der Dichter lachend selber, indem er in ihr seine augenblickliche Rolle unter der gewöhnlichen Weltmeinung oder seiner sonstigen Hochstimmung spielt. Daher webt die Laune meist in der Idylle, wo der gehetzte Mensch ruhedürstend unter die rauschende Flut des Alltags untertaucht und sich über seine eigene Liliputanerrolle herzlich freut, der Humor aber auf Reisen, wo er der Lebensenge überdrüssig aus der Adlerperspektive herab Berge und Täler zu Runzeln eines Himmelskörpers aneinanderrückt und die einzelnen Menschen zur Menschheit einschmilzt. Daher ist Jean Paul überall da, wo er in stillsüßer ländlicher Selbstzufriedenheit an dem Maßstabe der Städte und Höfe und seiner eigenen Weltideale bis zu den untersten Teilstrichen hinabsinkt, im Pfarrdorfe Hukulum[2], in seiner zwar wenig beachteten, nichtsdestoweniger aber wunderschönen „Konjektural-Biographie"[3] und seiner ebenso herrlichen Jugend-Biographie „Wahrheit aus meinem Leben", in „Quintus Fixlein", im „Appendix zu den biographischen Forschungen unter der Gehirnschale einer Riesin" und in der barocken „Kreuzerkomödie" launig im schönsten Sinne des Wortes, während die ungesättigten, ruhelosen Weltreisenden Leibgeber-Schoppe, Gianozzo, Vult, Ottomar ihren Humor zu einem universellen mit der subjektiven Folie unerfüllbarer Wünsche und Ideale steigern. Da der Dichter in der Laune, fröhlich und unpersönlich gestimmt, allen Wertanspruch für sich hinter sich läßt und der Leser die gleiche Stimmung für ihn mitbringen oder besser ihm nachfühlen muß, regiert in ihr der Scherz, der scheinbare Vernunft in unschädliche Unvernunft auflöst. Rein spielend tummelt er sich hier als der Ausfluß sonniger Heiterkeit, während im

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 213.

[2] Komischer Anhang zum Titan, S. 16ff.

[3] Briefe und bevorstehender Lebenslauf.

Humor seine Auflösung ins Unvernünftige auf eine tiefere Bewertung und einen höheren Wertmaßstab und in der Satire auf eine Mißbilligung hindeutet, weshalb kleine Menschen Humor mehr für Laune, verdorbene aber, wie schon gesagt, Satire für reinen Scherz, gestrenge aber alles umgekehrt nehmen und man alle Arten so kunterbunt durcheinanderwürfelt[1].

Wunderlicherweise, eigentlich nur weil er nicht zwischen Scherz und absichtslos Komischem unterscheidet, stellt Jean Paul in den Paragraphen über die Laune das Burleske[2], das durch grobe, tölpelhafte Mittel, wie Hohn, Deformitäten, ordinäre Reden u. ä. teils mimisch, teils sprachlich ernsthafte Dinge lächerlich zu machen sucht und dies in der Travestie durch erniedrigende Veränderungen des Stoffes bei Beibehaltung der Form, in der Parodie aber durch Verballhornieren der Form bei Wahrung des Inhaltes zu erreichen sucht. Wie leicht ersichtlich, gehört aber diese Sorte unter das Derb-Komische, wenn man es nicht besser vorzieht, ihr eine besondere Kategorie des Burlesk-Komischen einzurichten.

Die Quelle des Vergnügens am Lächerlichen.

Da „dieser schief laufenden Quelle nachzuspüren so schwierig als unerlaßlich ist“, wird eine rhapsodische Vergegenwärtigung der theoretischen Hauptpunkte aus den geschlossenen Ausführungen angebracht sein. Wir definierten das Lächerliche schlechthin als den anschaulichen Kontrast zwischen unschädlicher objektiver Meinung und subjektiver Gegenmeinung, wobei der Kontrast gefühlsmäßig und mit einem gewissen Überlegenheitsgefühle verknüpft ins Bewußtsein trat. Abhänging davon, ob der lächerliche Kontrast gewollt oder ungewollt dem Eindrucke auf den Betrachter nach wirkte, unterschieden wir zwischen einem gewollt und ungewollt Lächerlichen oder zwischen einem objektiv und

[1] Vgl. Vorschule der Ästhetik, S. 216.
[2] Ebenda, § 41.

subjektiv Komischen; das beabsichtigte Komische, das ungewollt erscheinen will, spielte die Vermittlerrolle zwischen beiden. War das anschauliche Medium des lächerlichen Kontrastes wirklichkeits- oder phantasiemäßig ein sinnliches Objekt außer uns, sei es nun ein Lebendiges oder vermenschlichtes Lebloses, und die objektive Meinung eine Werteinbildung, die subjektive jedoch ihr absprechendes Gegenteil, so sprachen wir vom Komischen im engeren Sinne. War es nur der Wortleib als der alleinige Träger sich widersprechender objektiver und subjektiver Ideen in uns selbst, so erhielten wir den Witz und Scherz. Bei ersterem war die Erkenntnis eines vernünftigen Sinnes, bei letzterem die eines unvernünftigen die subjektive Kontrastseite. Scherz und Witz traten aus der Sphäre des einfachen Ideenspieles oder spielenden Urteils, wie Kuno Fischer sagt[1], wenn unter Teilnahme des bildlichen Witzes und der Allegorie als des fortgesetzten Bildes direkt oder angedeutet Billigung und Mißbilligung ihren polaren Seiten entsprangen und zur lächerlichen Oszillation kamen. Liefen beide Seiten ernst und kalt nebeneinander her, so hatten wir die Ironie, erleuchteten diese aber sprungweise die Blitze des Witzes und des Scherzes, so die Satire. Der Humor aber als Souverän benutzte unter willkürlicher Zumischung von Satire und Ironie die Doppelseitigkeit von bildlichem und unbildlichem Witze, von Allegorie und Scherz zur Darstellung des Kontrastes zwischen Wertschätzung und Geringschätzung als dem Ausfluß einer höheren Ansicht. In der Laune endlich zogen sich beide Kontrastseiten wieder in das Subjekt zurück, insofern hier das höhere Ich das bescheidenere in optimistischer Stimmung humoristisch beleuchtete.

Erinnern wir uns daran, daß Jean Paul eingangs seiner Untersuchung des Lächerlichen zwischen dem sinnlich Angeschauten oder der einen wahren Reihe, der fremden wahren Reihe, was wir beides nach dem bekannten Vorgange der ästhetischen Introjektion zu einem objektiven Eindrucke des

[1] Kuno Fischer, Über den Witz, 2. Aufl., S. 50.

lächerlichen Gegenstandes verschmolzen, und einer dem Gegenstande geliehenen oder eingelegten Meinung unterschied, die wir als die subjektive des Betrachters in Anspruch nahmen, so kommt er dementsprechend bei der Beurteilung der dem Lächerlichen eigentümlichen Lust zusammengefaßt zu folgendem Resultate: „Der Elementargeist der komischen Lustelemente ist der Genuß dreier in einer Anschauung vor- und festgehaltenen Gedankenreihen: 1. der eignen wahren Reihe, 2. der fremden wahren Reihe und 3. der fremden illusorischen. Die Anschaulichkeit zwingt uns zum Hinüber- und Herüberwechselspiel mit diesen drei einander entgegenstrebenden Reihen; aber dieser Zwang verliert durch die Unvereinbarkeit sich in heitere Willkür. Das Komische ist also der Genuß oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes, welcher sich an drei Schluß- und Blumenketten spielend entwickelt und daran hin- und wiedertanzt. Drei Elemente sondern diesen Genuß des Verstandes von jedem anderen desselben ab. Erstlich stört keine sich hineindrängende starke Empfindung seinen freien Lauf; das Komische gleitet ohne Friktionen (Reibungen) der Vernunft und des Herzens vorüber, und der Verstand bewegt sich in einem weiten, luftigen Reiche weit umher, ohne sich an etwas zu stoßen[1]." — „Das zweite Element ist die Nachbarschaft des Witzes, nur aber mit dem Vorteile, daß jenes weit über diesen hinaus erquickend herrscht[2]." — „Ein drittes Element des komischen Genusses ist der Reiz der Unentschiedenheit, das Kitzeln des Wechsels zwischen scheinbarer Unlust (an dem Minimum des fremden Verstandes) und zwischen der eigenen Lust der Einsicht, welches beides, in unserer Willkür stehend um so süßstechender (pikanter) berührt und neckt[3]." Übergehen wir Punkt zwei, indem wir nach unseren vorausgehenden Darlegungen den Witz in das Bereich des Lächerlichen überhaupt aufnehmen, so trifft Jean Paul der Sache nach mit diesen

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 170.

[2] Ebenda, S. 171.

[3] Ebenda, S. 172.

Worten die Gründe unseres Vergnügens am Lächerlichen. Denn wie schon an einer vorangehenden Stelle, wo er zur Erklärung des lächerlichen Lustgefühles seine physiologischen Folgen und auch Hobbes Stolz zurückweist[1], so sucht er auch hier diese psychologische Begleiterscheinung des Erlebnisses eines Lächerlichen möglichst aus dessen gesamten empirischen Bedingungen und psychologischen Komponenten heraus zu begreifen. Sahen wir schon aus einzelnen von diesen das komische Überlegenheitsgefühl, das wohlgemerkt vom Stolze jeglicher Mangel an Verachtung des Gegenstandes scheidet, seinen Ursprung nehmen, insofern der Betrachter immer mit seiner Meinung über dem lächerlichen Gegenstande thronte, so erklärt jetzt eben ihre Summe, die Jean Paul in nuce in dem Zitierten rekapituliert, unsere psychologische Lust daran. Wir sahen, wie es ja auch im Grunde unser Ästhetiker nicht anders meint: das Lächerliche ist anschaulich, dazu anschaulich in einem Meinungskontrast, in dem wir die Triumphierenden sind, dazu ist es unschädlich, es „gleitet ohne Friktionen der Vernunft und des Herzens vorüber“, nun wenn nicht hier, wo sonst sollte man lachen? In den Blättern hinter uns stand es zu lesen, wie der lächerliche Kontrast bald lang, bald blitzschnell, bald derb, bald fein auftaucht, wie das Unschädliche relativ ist in dem Maße, in dem wir störende Affekte der Entrüstung oder der Furcht zurückdrängen, wie das Anschauliche bald immer vor unseren Augen steht, bald nur zuckend vor uns aufleuchtend, was Wunder, wenn da auch unser Lachen alle Stufen der Stärke und der Dauer durchläuft, vom geistigen auf das körperliche überspringt[2], lächelt, kichert, lacht, schreit, in den Hals hineinläuft, auf das Zwergfell übergreift und tief in das vegetative System vordringt und dort gar die peinlichsten Wirkungen hervorruft.

Die Menschen, die Stände, die Völker, die Zeiten lachen über ein und dasselbe verschieden je nach ihrer Bildung,

---

[1] Ebenda, S. 169.

[2] Auch Jean Paul faßt das körperliche Lachen als eine Folge des komischen Lustgefühles auf. Vgl. Vorsch. d. Ästh. S. 169.

Stimmung und Wertansicht. Fibel lacht über Fleglern, Pelz über Fibeln, wir über Pelzen und Schoppe über uns, was dem Altertum oder dem Mittelalter lächerlich galt, ist es uns oft nicht mehr. Der lächerliche Effekt ist eben ganz davon abhängig, wie weit ein anschaulicher Faktor, sei es nun eine Person, eine Handlung, ein Gegenstand, sei es ein Wortleib, unschädliche, kontrastierende Meinungen in Beziehung auf sich in ein Zuschauer, Zuhörer- oder Leserbewußtsein zu heben vermag. Wirkt das Derbkomische mit seinen einfachen Kollisionen plumper Werteinbildung und des Irrtumes auf die meisten Naturen mit verhältnismäßig gleichem Eindrucke, so will der unbildliche Witz meist schon behendere Köpfe, echte Ironie und Satire kritische, ein rechtes Verständnis erst für einen Leibgeber-Schoppeschen, Ottomarschen oder Vultischen Humor heischt freie überlegene Geister mit großen philosophischen und wissenschaftlichen Kristallisationsflächen. Berührt feine Komik, feiner Humor und Laune mehr empfindsame und lyrische Naturen, so lachen grobe gern über das Burleske, Weiber und Kinder aber über Scherz, am liebsten aber über Spaß, während hingegen für das geschärfte Geistesauge, bei allen diesen letzten Arten die subjektive Bedeutungslosigkeit allzu kümmerlich durch einen objektiven Schein ernsthafter Bedeutung gedeckt wird, als daß ein Kitzel des Kontrastes auf das Zwergfell zu wirken vermöchte.

Noch eins. Die objektive Komik gebiert nur mehr oder weniger deutlich im Zuschauer ein Überlegenheitsgefühl, der Humorist, Ironiker, Satiriker, Witzbold hat es aber und entbindet es nur in jenem durch seine subjektiv komischen Malereien. Er läuft überall mit überlegener Miene und einem Riesenzollstock umher und mißt damit lachend die Millimeterdimensionen der menschlichen Dinge aus. Nur dadurch, daß Schoppe diesen Zollstock nicht aus der Hand legt, oder, mehr psychologisch ausgedrückt, in seiner Bewußtseinshaltung sich immer des Kontrasts zwischen seiner und der gewöhnlichen Wertmeinung verglichen mit seinen Idealen gegenwärtig ist und so sich über deren einfache, tiefernst stimmende Be-

trachtung hinaushebt, vermag er den Schmerz des Erhabenen und das Weh des Tragischen zurückzudrängen und dies Dasein zu tragen. Darum suchen wir auch den Übergang von der niederdrückenden Betrachtung des Erhabenen und Tragischen zu der humoristischen Befreiung, „darum gelüstet nach jeder pathetischen Anspannung der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung“[1], und darum verstehen wir denn auch, daß an Jean Pauls Wimper oft schon die Freudenträne schimmert, ehe noch die Trauerträne getrocknet ist.

Die allgemeine Stellung des Lächerlichen in Jean Pauls Ästhetik.

Versucht Jean Paul auch keine „trockene Sacherklärung“ des Schönen und lehnt er die damaligen von Kant, Hemsterhuis, Schelling u. a. ab, so wendet er sich doch mit gleicher Schärfe gegen eine einseitige inhaltsfremde formalistische Auffassung der Dichtkunst, den sogenannten „poetischen Nihilismus, sowie gegen die entgegengesetzte rein inhaltliche, realistische, den sogenannten „poetischen Materialismus“[2], und bestimmt sie als eine „schöne Nachahmung der Natur“[3], in der „das Abbild mehr als das Urbild enthält, ja sogar das Widerspiel gewährt, z. B. gedichtetes Leiden, Lust“[4]. Die Verklärung der Natur zur poetischen setzt aber „ein höheres Prinzip“ voraus, das Jean Paul in der Fähigkeit zu ihrer Stimmungsbeseelung findet; „denn jedem Menschen erscheint eine andere Natur, und es kommt nun darauf an, welchem die schönste erscheint. Die Natur ist für den Menschen in ewiger Menschwerdung begriffen, bis sogar auf ihre Gestalt; die Sonne hat für ihn ein Vollgesicht, der halbe Mond ein Halbgesicht, die Sterne Augen,

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 179.

[2] Vgl. Vorschule der Ästhetik, Programm I.

[3] Ebenda, S. 4.

[4] Klar ist damit der Scheinwert des Ästhetischen ausgesprochen, der zugleich ästhetische Lust erweckt. Vgl. dazu J. Volkelt, System der Ästhetik, Bd. I, Kap. 14, und E. v. Hartmann, Philosophie des Schönen, Abschnitt I.

doch alles lebt den Lebendigen und es gibt im Universum nur Scheinleichen, nicht Scheinleben. Allein das ist eben der prosaische und poetische Unterschied oder die Frage, welche Seele die Natur beseele, ob ein Sklavenkapitän oder ein Homer“ [1].

Dem Künstler liegt es nun ob, seine schönste Erscheinung der Natur womöglich gesteigert im Kunstwerke sichtbar nach außen zu reflektieren: „Folglich muß alle Poesie idealisieren: die Teile müssen wirklich, das Ganze aber idealisch sein. Die richtigste Beschreibung einer Gegend gehört darum noch in keinen Musenalmanach, sondern mehr in ein Flurbuch, ein Protokoll ist darum noch keine Szene aus einem Lustspiel — die Nachahmung der Natur ist noch keine Dichtkunst, weil die Kopie nicht mehr enthalten kann“ [2]. „Der rechte Dichter“ aber wird in seiner Vermählung der Kunst und Natur sogar den Parkgärtner, welcher seinen Kunstgarten den Naturumgebungen gleichsam als schrankenlose Fortsetzung desselben anzuweben weiß, nachahmen, aber mit einem höheren Widerspiele, und er wird begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee umgeben und jene wie auf einer Himmelfahrt verschwinden lassen“ [3].

Mit diesen Ideen hat Jean Paul für die Erörterung ästhetischer Probleme den fruchtbarsten Boden bereitet, der nichtsdestoweniger erst von der neueren Ästhetik und zwar mit bestem Erfolg weiterkultiviert worden ist. Nach ihnen unterscheidet er also ein gefühlsbeseeltes Naturschönes und ein dieses wiedergebärendes stimmungs- und ideenverklärtes Kunstschönes. Freilich hat er mit seinem Begriffe der Stoffbeseelung nur die höheren Formen einer anthropomorphisierenden Seelenintrojektion im Auge, die sich wiederum in ein Nachfühlen von Empfindungen und Ideen des Lebendigen und in ein Einfühlen von solchen in ein Totes scheiden läßt, und

---

[1] Vorschule der Ästhetik, S. 84.

[2] Quintus Fixlein, Über die natürliche Magie der Einbildungskraft, S. 175.

[3] Vorschule der Ästhetik, S. 89.

vernachlässigt er das einfache Gefühl für das sinnlich Angenehme, wie es sich etwa in der Wärme der Farbe und in der Reinheit und mittleren Klanghöhe des Tones zeigt, und das Formal-Schöne, das auf ein Abfühlen rationaler Verhältnisse im sinnlichen Gegenstande zurückzuführen ist, zwei wichtige Arten ästhetischer Gefühle[1], die er wohl daher unbeachtet läßt, weil sie mehr dem Augenscheine der Plastik und dem Tonscheine der Musik als dem Phantasiescheine der Poesie angehören. Immerhin treten auch sie hier im farbensatten Nachbilde der Phantasie, in der Melodie und im Rhythmus der Sprache, im Reim und poetischen Klangspiele, wenn oft auch nur als Mittel zur Erweckung höherer Gefühle, bedeutungsvoll hervor, daß die Technik des Poeten auch ihnen ihre Aufmerksamkeit nicht versagen kann. Wo daher Jean Paul die humoristische Poesie verläßt und seine Ideale aus dem Weltanschauungshintergrund des humoristischen Subjektes herausgehen und in erhabener Größe vor uns hintreten und der Mensch sich im überfüllten Pathos selbst erhaben wird, da rauschen edle Worte voll unnachahmbarer, überwältigender Schönheit im symphonischen Rhythmus dahin und spiegelt ihr reicher Bilderglanz wärmstes sinnliches Farbenlicht. Musik ist diese Sprache wie die Goethische Plastik, wie denn auch Goethe Konturenmaler war, Jean Paul aber Meister musikalischer Improvisation.

Halten wir uns demnach gegenwärtig, daß bei allem Schönen in den verschiedensten Verknüpfungen ein Fühlen von sinnlich Angenehmem, ein Abfühlen rationaler Verhältnisse, ein Nachfühlen und Einfühlen von Empfindungen und Ideen in einen anschaulichen Gegenstand, sei es nun sinnen-, sei es phantasiemäßig, sei es Natur- oder Kunstschönes, vorliegt, daß ferner dabei seine Sinnenform und sein Gefühls- und Ideengehalt für uns nur einen Scheinwert ohne persönliches Willensinteresse hat, daß endlich der Künstler in möglichst hohem Maße seinen Gegenstand anschaulich mit Gefühl und

[1] Vgl. E. v. Hartmann, „Philosophie des Schönen“. Abschnitt II. 1. Das sinnlich Angenehme. 2. Das Formal-Schöne.

Ideen füllen muß, so können wir nach diesen Auseinandersetzungen, auf deren Quellzuflüsse die Fußnoten hinzeigen, die Definition wagen: Ästhetisch ist, was in einer gegebenen sinnlichen Erscheinungsform einen möglichst reichen Gefühls- und Ideengehalt ohne jeden Affekt persönlichen Interesses anschaulich gewährt. Es ist ebenso leicht ersichtlich, daß auch das Lächerliche in diesen Begriff eingeht, wie es schwer ersichtlich ist, warum Ästhetiker mit schwächster humoristischer Praxis und reichster Theorie davon, wie Lipps, Humor und Komik, mit der ja die ganze Dramatik erst anhebt, aus dem Weichbilde des Ästhetischen verbannen wollen[1]. Etwa weil wir mit unserer subjektiven Kontrastmeinung vom lächerlichen Gegenstande etwas an ihn herantragen, was in ihm selbst nicht zu liegen scheint? Aber wird uns denn vielleicht dadurch ein Objekt der humoristischen Poesie lächerlich, daß wir durch logische Kalkulationen unser Verhältnis zu ihm feststellen und damit aus der Rolle des interesselosen ästhetischen Betrachtens herausfallen? Dazu kann nur eine intellektualistische Auffassung des Erlebnisses eines Lächerlichen verleiten. Im Gegensatz dazu sahen wir vielmehr, daß dieses in einem durchaus gefühlsmäßig wahrgenommenen Meinungskontrast besteht, und wenn nun der Künstler seine Gegenstände so darstellt, daß sie durch ihre Anschaulichkeit und unschädliche objektive Meinung nach unserer ganzen psychischen Disposition einen Kontrast mit unserer Gegenmeinung und damit ein Gefühl der Überlegenheit und ein Vergnügen des Lächerlichen auslösen müssen, so befolgt er dasselbe Verfahren, wie wenn er durch andere Darstellungen in uns Gefühle des sinnlich Angenehmen, des Formal-Schönen, des Erhabenen, des Tragischen u. a. erweckt. Freilich gehört wie zu allen diesen Gefühlen auch zu dem des Lächerlichen eine gewisse psychische Aufnahmedisposition im Bewußtsein des Beschauers, die ein Erfassen des Gegenstandes im Sinne des Künstlers erst möglich macht, und bei wem eben diese Aufnahmedisposition ausbleibt — vielleicht aus Unfähigkeit zu eigener Meinung und

[1] S. Lipps, Komik und Humor, Kap. XIV.

begründetem Zagen vor Überlegenheitsgefühlen — und wer den Gegenstand erst nach spitzfindigen logischen Manipulationen für lächerlich oder nicht zu erklären vermag, der entdeckt eben dann in einem lichten Studierstubenmoment, daß die großen Komiker und Humoristen von Aristophanes an bis zu Fr. Th. Vischer herab eigentlich mit der Kunst gar nichts zu schaffen haben und so zwei und ein halb Jahrtausend in dieser ganzen Sache bis dato in tiefster ägyptischer Finsternis lebten. Eben wegen der genannten variierenden Aufnahmedisposition gibt es ja nur einen Sinn für das Schöne, aber unzählige Ansichten über seine Objekte. Schon die Meinungen über das sinnlich Angenehme sind für verschiedene Augen und Ohren strittig; das Gefühl für rationale Verhältnisse ist gar so differenziert, daß sich darin schon ganze Schulen, Völker und Zeiten nicht mehr verstehen. Eine Regersche Fuge mit ihrem verschlungenen Kontrapunkt bereitet nur einer Regerschen Gehörschnecke ästhetischen Vollgenuß, die chinesische Polyphonie mit ihren eigenartigen Tonleiterintervallen berührt Zopflose überaus peinlich, Richard Strauß hört Dissonanzen als Konsonanzen und schenkt der Zukunft eine Idealsymphonie in Viertelnoten. Schier bis zur Bestimmungslosigkeit steigt diese Verschiedenheit der Aufnahmedisposition erst im Gebiete der ästhetischen Introjektion, also des Nach- und Einfühlens. Jeder Sonnenuntergang, jede Mondnacht, jede einsame Sternschnuppe, die der empfängliche Mensch auf einer Fußwanderung oder auf einem Ozeandampfer genießt, beweist es ihm von neuem. Wieder mehr aber als im Naturschönen wechselt im Kunstschönen die Fähigkeit zu einer nach- und einfühlenden Erfassung gefühls- und ideenerfüllter Gegenstände und hier erst am meisten bei den lächerlichen, die doch nicht nur ihrem seelischen Inhalte nach erfaßt sein wollen, sondern uns zugleich das heitere Überlegenheitsurteil aufdrängen sollen, das der Künstler selbst über sie hat. Haben wir die Möglichkeit des Lächerlichen als ästhetischen Wert sichergestellt, so gilt es, sich noch auf seine Verwirklichung als einen solchen einzulassen. Das heißt aber nach unserer obigen Maxime: seine

Gegenstände müssen möglichst gefühls- und ideenerfüllt anschaulich auf uns wirken und dabei in uns ohne störende Realaffekte einen Gefühlskontrast zwischen objektiver und subjektiver Meinung und damit Vergnügen und Überlegenheitsempfinden auslösen. Nun an anschaulichem Gefühls- und Ideenreichtum, an Deutlichkeit der lächerlichen Wirkung, berühre sie nun derb oder fein, besitzen wohl Jean Pauls Werke für die meisten Leser eher ein Zuviel als ein Zuwenig, und ihr stilles Lächeln über die liebreizende Lebensenge und Bescheidenheit in seinen Schulmeister- und Pfarrhausidyllen liegen daher ebenso im Reiche des ästhetischen Wohlgefallens wie ihr lautes Lachen über den Humor eines Schoppe, dem sie nicht nur eine verborgene innere Welt nachzufühlen haben, sondern auch eine humoristische Erhebung über die äußere.

Ist nun auch nach der Möglichkeit die Wirklichkeit ästhetischer Wertbedeutung von Jean Pauls humoristischer Poesie gerettet, so bleibt noch übrig eine kurze Skizze von der Provinz des Schönen zu geben, in der nach ihm das Lächerliche besonders heimisch ist, der romantischen Poesie. Doch ihr Wesen bestimmt erst ihr Gegensatz, die griechische oder plastische Dichtkunst, die unser Dichter etwa so charakterisiert[1]:

Haben wir einmal erkannt, daß der Mensch die Körperwelt vergeistigt, so begreifen wir auch wie Klima und umgebende Natur in die Seele der Völker überall einen anderen Lichtschein von Ideen und Stimmungen werfen, die ihre Sonntagskinder mit den lichtsammelnden Kristallprismen der schaffenden Kunst in einem verklärten Glanze wieder nach außen spiegeln. Daher ist Zeus das Bild der frohen attischen Landschaft mit der harmonischen Ausgeglichenheit vielseitiger Gegensätze, von ebenmäßiger Gestalt, voll Ruhe, Heiterkeit und warmer Farbe, und daher steht Germaniens Wodan einäugig, gewaltig und finster, mit sturmgepeitschtem Gewande, grauem Wolkenhute und kaltem Antlitze da. Bei dem Griechen

[1] Vgl. Vorschule der Ästhetik, Programm IV.

herrschte das Ideal im Objekte wie bei den Neueren im Subjekte. Die Liebenswürdigkeit der Natur, vor der er zuerst staunend stand, ließ ihn sich ins Objekt verlieren; darum schuf er plastisch, darum sah und glaubte er seine Götter außer sich und darum hatte nur Hellas einen Schönheitskult für alle. Aus den Ursachen des ersten Merkmales der griechischen Dichtkunst, der Objektivität, folgt ein zweites, das Ideale. In ihrem Erstlingsverhältnis zur Natur waren die Griechen „nicht bloß ewige Kinder, wie sie der ägyptische Priester schalt, sondern auch ewige Jünglinge“[1]. „Nun sucht der Jüngling, welcher aus Güte, Unkunde und Kraft stets nach dem Höchsten strebt, das Allgemeine früher als das Besondere; daher ihm das Lyrische leicht und das Komische mit seiner Individualisierung so schwer wird[2].“ Denn „die Poesie fordert überall (ausgenommen die komische) das Allgemeinste der Menschheit; das Ackergeräte z. B. ist edel, aber nicht das Backgeräte; die ewigen Teile der Natur sind edler als die des Zufalls und des bürgerlichen Verhältnisses[3].“ Dazu gesellt sich als drittes Merkmal Ruhe und Heiterkeit, und zwar wiederum aus dem Grunde der Natur; denn „in der wirklichen Welt sind Ebenmaß, Heiterkeit, Schönheit wechselnd füreinander Mittel und Folgen“[4], und ihre Wiedergeburt in der Poesie ist daher nur natürlich. „Die vierte Hauptfarbe ihrer ewigen Bildergalerie ist endlich die sittliche Grazie[5].“ Ihre Quelle ist in der Objektivität und juvenilen Naivität der Hellenen leicht zu finden, die beide sie zu einer reflexionslosen Glaubensgebundenheit an die altväterische Sitte bestimmten und von ethischem Rigorismus und lasziver Dekadenz gleichweit entfernt hielten.

Soweit dem Kerne nach das Wenige, was Jean Paul nach so vielem über die Griechen gibt, und man könnte nur

---

[1] Ebenda, S. 115.
[2] Ebenda, S. 123.
[3] Ebenda, S. 123.
[4] Ebenda, S. 124.
[5] Ebenda, S. 126.

noch hinzusetzen, daß das griechische Ideal so lange im Objekte wohnte, bis der Sophismus in der Polemik gegen die alte naive Natursphilosophie Gefallen und Glauben daran zerstörte, sodaß sich das Ideal in das Subjekt zurückzuziehen begann und die Aristophanische Komödie, die Sokratische Ironie, die Platonische Ideenlehre und der pessimistische Skeptizismus aufstanden. Damit ist aber zugleich die Brücke zu der romantischen Poesie geschlagen, wo der Geist herrscht, der den alten hinaustrug, nämlich die unendliche Idee. „Ursprung und Charakter der ganzen neuen Poesie läßt sich leicht aus dem Christentume ableiten, so daß man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte. Das Christentum vertilgte wie ein jüngster Tag die Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt. Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußeren Welt noch übrig? — Die, worin sie einstürzte, die innere[1].“ Fand der Mensch nun in dieser zunächst das unendliche sittliche Ideal der Gottheit, so fand er darin auch das Unendliche des Gefühls bei der Betrachtung der Natur. Schönheit ohne Begrenzung, Größe ohne Endlichkeit, Kräfte ohne Erklärung traten im kalten Nordland wie im glühenden Morgenland, wo sich der Geist des Christentums vornehmlich auszubreiten begann, überwältigend vor ihm hin und zeugten in ihm die Gefühle des Romantischen, Erhabenen und Wunderbaren. Die Einkehr in das menschliche Innere und eine vergangene große Geschichte förderten zugleich zur poetischen Entfaltung neue Ideen und neuen Stoff zutage; denn „die körperliche Schönheit hat Grenzen der Vollendung, die keine Zeit weiterrücken kann; hingegen sowohl den äußeren als den inneren Stoff der Poesie häufen die Jahrhunderte reicher auf, und die geistige Kraft, die ihn in ihre Formen nötigt, kann an der Zeit sich immer stärker üben[2].“ Unendlichkeit des Gefühles und der Idee mit dem Ideale im Subjekte ist so nach Jean Paul das Kennzeichen der romantischen

[1] Ebenda, S. 140.
[2] Ebenda, S. 130.

Poesie. Darum legt er auch dem Humor den Maßstab der unendlichen Idee zugrunde, um ihn zum romantischen, d. h. zum Welthumor, werden zu lassen.

Sehen wir auch in der entwickelten Unterscheidung der Poesie keine allgemein befestigte, durchgehend scharfe und lehnten wir schon oben die unendliche Idee für eine alleinige und grundlegende Bestimmung des Humors ab, so können wir doch nicht verkennen, daß Jean Pauls Unterscheidungsmerkmale zwischen plastischer und romantischer Poesie, die sich kurz dort als eine Hingabe an das Objekt, hier aber als eine Vertiefung in das Subjekt kennzeichnen lassen, überaus erleuchtend und wertvoll sind. Beabsichtigt er ja gleichzeitig mit seinen Untersuchungen als Freund Herders und Jacobis und Verehrer Hamanns eine Ergänzung einer einseitig klassischen Kunstauffassung, die über der sinnlichen Annehmlichkeit, über der formalen Schönheit, über dem Vorwalten der Ruhe und Heiterkeit, ja oft auch über dem Stoffe der hellenischen Kunst Gegenwart und spätere Geschichte vergißt, durch eine moderne, in der auch die gesteigerten Gefühle des Erhabenen und Romantischen, die Wunderwelt der Phantasie, der unendliche Reichtum der Ideen, der Stoff neuerer Zeiten und damit nicht zuletzt die Poesie des Lächerlichen zu gebührender Geltung kommen.

Meint man nun mit Jean Paul, daß Kunst, obwohl vom Menschen als ein höherer Schein aus der Wirklichkeit geboren, doch gleichwohl nicht nur dem Selbstgenusse ästhetischer Lust dienen, sondern auf die Wirklichkeit zurückwirken soll, und fragt man dann nach dem außerästhetischen Werte der humoristischen Poesie oder nach ihrem notwendigen Gepräge, wenn sie eben einen solchen erfüllen will, so geraten wir in ein neues Netz von Fragen. Sehen wir uns aber dennoch zum Schlusse kurz die Gestalten des Lächerlichen und den Charakter von Jean Pauls humoristischer Dichtung daraufhin an.

Dem Witze begegneten wir schon oben als einem nützlichen Abbreviator und Epitomator des Verstandes, und schlagen wir S. 105f. der unsichtbaren Loge, S. 273f. der Levana und

S. 248f. der Vorschule auf, so finden wir ihn dort überall als eine Gymnastik des Verstandes empfohlen, die förderlich und vergnüglich zugleich wirkt, die den aufgehäuften Wissensstoff der Jahrhunderte ökonomisch zu bändigen versteht, die „wand-, band-, niet- und nagelfesten Ideen“ des schwerfälligen Geistes zu freier Beweglichkeit bringt, neue Beziehungen entdeckt und so als turnerische Geistesübung vor allem in pädagogischer Hinsicht zu empfehlen ist. „Freiheit gibt Witz, und Witz gibt Freiheit. Die Schuljugend übe man mehr im Witze[1].“ „Bloß die philosophische Anstrengung des Verstandes, dichterische der Phantasie zerütten die junge Kraft selber und andere dazu. Bloß die Entwickelung des Witzes, an die man bei Kindern so selten denkt, ist die unschädlichste — weil er nur in leichten, flüchtigen Anstrengungen arbeitet — die nützlichste — weil er das neue Ideenräderwerk immer schneller zu gehen zwingt — weil er durch Erfinden Liebe und Herrschaft über Ideen gibt — weil fremder und eigener uns in diesen frühen Jahren am meisten mit seinem Glanze entzückt[2].“ Der höchste Genuß und Gebrauch der witzigen Freiheit aber „gibt einen lyrisch-witzigen Zustand, welcher nur aushungert und verödet, wenn er bleibt und herrscht, aber wie das viertägige Fieber die herrlichste Gesundheit nachlässet, wenn er geht“[3].

Der Wert der Ironie, besonders aber der Satire, liegt in ihrer Tendenz zu einem Kampfe für das Wahre, Gute und Schöne zutage, weshalb denn auch Jean Paul die satirische Geißel gegen menschliche Torheiten und Schwächen reichlich geschwungen hat. Von der Laune, als einem heilsamen Wundbalsam gegen Unrast, Kulturüberreizung und Mißmut, sprachen wir schon.

Bedeutsamer noch sind die ins Leben zurückwirkenden Vorzüge des Komischen und Humoristischen. Wie oft zieht nicht unser Dichter in beiden unter den Scheinwerten ihrer

[1] Ebenda, S. 250.
[2] Levana, S. 273.
[3] Vorschule der Ästhetik, S. 251.

Gegenstände, die er absichtlos entblößt, ungesehene wahre Werte ans Licht[1]. Wie hinter Wuzens und Quintus Fixleins ländlicher Eingeschränktheit doch ein warmer Strom goldigster Herzenspoesie hervorquillt, aus dem mancher erkaltete oder verdorbene Stadtmann den erfrischendsten Morgentrunk zu schöpfen vermag, und Walts himmlischer Optimismus, der alles in das schönste Weiß und Rosa taucht, zu einem wahren Idealismus der Liebe und Reinheit mahnt, so verbirgt sich hinter Katzenbergers anatomischer Derbheit die notwendige wissenschaftliche Sorge für die leidende Menschheit und selbst die Don Quixotiade des Nikolaus Markgraf ist mehr eine bizarre Übertreibung der Jagd nach Idealen, die andere mutlos und schwach nur allzu früh aufgeben, als eine einfache närrische Ausgeburt eines Größenwahnsinnigen. Da der Humor des darstellenden Künstlers uns überall Unwert und Wert aufzeigt und doch uns dazu überall frei, persönlich uninteressiert, über den Dingen schweben läßt, „so gewährt er als humoristische Dichtkunst dem Menschen Freilassung — und läßt, wie die tragische die Wunden, so die Sommersprossen und Lenz-, Herbst- und Wintersprossen unserer geistigen Jahrzeiten leicht vor uns erscheinen und entfliehen. Den Witz und den komischen Einfall erschöpft und entladet, wie den zickzackigen Blitz, der erste Schlag; aber der Humor ist ein stillspielendes, unschuldiges Wetterleuchten, nicht über unserm Haupt, sondern am fernen Horizonte, das schöne Tage verkündigt[2].“ Diese humoristische Befreiung verschlägt aber nicht, daß die humoristische Dichtung mit den anschaulichen Scheinwerten ihrer Objekte zugleich dem Leser einen Hinweis auf wahre Werte gibt, ganz gleichgültig, ob die Vorstellung davon nun durch objektiv komische Darstellung in ihm selbst wach wird oder wie bei der subjektiv komischen in die Seele des Humoristen projiziert erscheint. Wenn aber nun Jean Paul in seiner humoristischen Dichtung bald tiefere, bald höhere Dinge dieser irdischen Welt in ihrem gewöhnlichen Werte herabsetzt und doch bald wieder

[1] Vgl. J. Volkelt, System der Ästhetik, S. 541 u. S. 421.
[2] Kleine Nachschule, S. 165.

anderen sehnsüchtig entgegenseufzt, so sieht er sie eben auf der Stufenleiter seiner Werte von verschiedenen Standpunkten aus, und wenn diese nun mit ihren höchsten Sprossen bis in das Überirdische hineinragt und Jean Paul an dessen Grenze sich lachend über alles erhebt, nur über dieses Überirdische selbst nicht, so gleicht er einem Genius, der eine endlose Treppe aus dem stillsten Tale dieser Erde heraus bis zum Himmel hinauf geht und auf allen ihren Stufen lacht, wenn er abwärts, und weint, wenn er aufwärts blickt.



Lebenslauf.

Am 24. September 1889 zu Zwickau i. S. geboren, evangelisch-lutherischer Konfession, Sohn eines Staatsbeamten und sächsischer Staatsangehörigkeit, besuchte ich nacheinander die Waisenhausschule in Chemnitz, die Volksschule zu Gößnitz in S.-A., die Realschule zu Meerane i. S. und von Michaelis 1901 an die Petrischule zu Leipzig (städtisches Realgymnasium), die ich Ostern 1909 mit dem Reifezeugnis verließ, um mich an der Universität Leipzig dem Studium der Naturwissenschaften, der Philosophie und Volkswirtschaftslehre zu widmen. Hier hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren Bücher, Chun, O. Fischer, Miehe, Pfeffer, Simroth, Spranger, Volkelt, Wiener, Woltereck und Wundt, arbeitete in den naturwissenschaftlichen Instituten bei den Herren Professoren Chun, Pfeffer und Wiener und beteiligte mich als ordentliches Mitglied an den philosophischen Seminarübungen des Herrn Prof. Volkelt.

Meine Gymnasial- und Studienferien verbrachte ich auf Wanderungen und Reisen im In- und Auslande.